This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

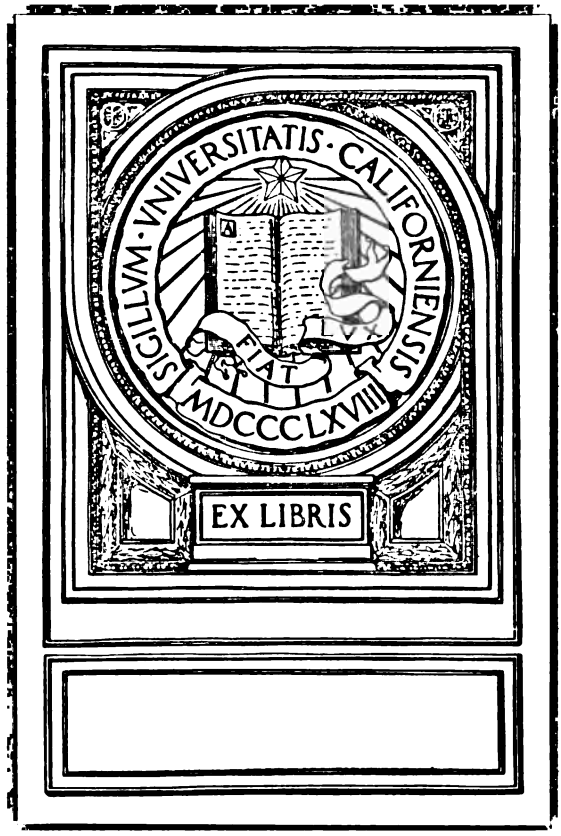
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
B 4 587 250


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Nicolas Poussin.

Von

Dr. Elisabeth Harriet Denio.

Mit neun Lichtdrucktafeln.

LEIPZIG.
KARL W. HIERSEMANN
1898.

ND-53
#1236

Vorwort.

Der Zweck dieser Monographie ist, einen vollständigeren Bericht über Leben und Werke des Nicolas Poussin zu liefern, als man ihn in den Lexica und Darstellungen der Kunstgeschichte findet. Es existiert kein Buch über ihn in der deutschen Sprache, und im Englischen ist, seit der Herausgabe von Maria Graham's Memoirs of Nicolas Poussin, London 1880, nichts erschienen. Die den Meister behandelnden französischen Bücher aber, welche in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts und vor 1860 publiziert wurden, sind heutzutage nach den Fortschritten auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete und den Forschungen der Kunsthistoriker nicht mehr für die Bedürfnisse eines Studirenden ausreichend. Grosses Interesse erregen die ersten Lehrer und die ersten Werke eines Künstlers. Der kurze hier gegebene Bericht über Quentin Varin ist etwas Neues, entnommen aus den Abhandlungen von Abbé Requin und Jules Boulanger, die vor den Sociétes in Avignon und Picardie vorgetragen worden sind, wie auch aus Ph. de Pointels Peintres provinciaux de l'ancienne France, Paris 1847. Ausgiebiger Gebrauch ist von den autographischen Poussin-Briefen (in der Bibliothèque Nationale zu Paris aufbewahrt) gemacht worden, um eine bessere Bekanntschaft mit diesem Maler und seinem Wesen zu gewinnen. Seine Werke werden nach bestimmten Perioden und in einer möglichst übersichtlichen Anordnung behandelt. Der Kunstzustand in Paris und Rom zu Nicolas Poussins Lebzeiten sowie seine Freunde und Nachfolger werden nur insofern betrachtet, als sie seiner Geschichte angehören, und uns behilflich sein können, seine Studien, Ansichten, und seinen Einfluss besser zu verstehen. Das Buch soll nicht dazu dienen, alte Thatsachen über Nicolas

835544

Poussin wiederzugeben, als ob sie neu entdecktes Material wären, sondern wenn möglich dazu beitragen, einen gerechteren Standpunkt für die Feststellung des wahren Wertes von Poussins Verdiensten zu erreichen. Die beschränkten Grenzen einer Doktordissertation brachten es mit sich, dass viele Gegenstände von Interesse bei Seite gelassen oder nur auf sehr knappe Weise besprochen werden mussten. Die Verfasserin hat in dem ihr erlaubten Rahmen sich an das Unmögliche gewagt, indem sie versuchte, sowohl ein allgemeines Bild als auch einen detaillierten Überblick, sowohl die Wirkung eines Genies als auch das tägliche Leben eines Mannes, der zu den einflussreichsten Malern Europas in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gehört, zu schildern.

Heidelberg, August 1898.

Inhalt.

Seite.

Erstes Kapitel: Jugendgeschichte. 1563—1624. . . . . 1—18

1. Heimat, Familie, Geburt und Kindheit 1
2. Quentin Varin 4
3. Poussin in Paris 9
4. Die Wandmalerei in Grand Andely 11
5. Philippe de Champaigne 12
6. Giovanni Bastista Marino 14
7. „La Mort de la Vièrge.“ 15

Zweites Kapitel: Aufenthalt und Thätigkeit in Rom. 1624—1640. 19—39

1. Freunde und Studien 19
2. Domenico Zampieri 21
3. „Der Tod der heiligen Cäcilia.“ 23
4. Aufträge von dem Kardinal Barberini 24
5. Die Zeichnungen des „Trattato della Pittura“ 26
6. Das Firmin-Didot Manuskript 27
7. Cassiano Del Pozzo 29
8. Krankheit und Heirat 34
9. Werke der Jahre 1630—1640 35

Drittes Kapitel: Hofmaler in Paris. 1640—1642. . . . . 40—52

1. Unterhandlungen und Ernennung 40
2. Aufträge von M. de Noyers und Louis XIII. 42
3. Dekoration der „Grande Galerie du Louvre“ 45
4. Rivale 47
5. Allegorische Werke 49

Viertes Kapitel: Leben in Rom. . . . . 53—75

1. Entschluss in Rom zu wohnen 53
2. Die Brüder de Chantelou 55
3. „Die Sieben Sakramente“ 56
4. „Die Vision des Apostels Paulus“ 65
5. Porträts 67
6. Aeusserliche Erscheinung und Gewohnheiten 70
7. Interesse an politischen und andern Zeitereignissen 72

Seite

Fünftes Kapitel: Werke und Schüler. . . . . 76—94

1. Behandlung der Landschaft als Hintergrund 76
2. Landschaft mit Architektur 79
3. Ideale und philosophische Landschaften 81
4. Allegorische Kompositionen und Interieurs 84
5. Giovanni- und Gaspar Dughet 86
6. Jaques Stella und andere Schüler 88

Sechstes Kapitel: Die letzten Jahre. . . . . 95—118

1. „Die Termes de Fouquet“ und Poussin's Relief-Stil 95
2. Die letzten Gemälde 97
3. Krankheit und Tod. 98
4. Die drei letzten Testamente 100
5. Denkmäler 102
6. Charakter des Mannes 103
7. Seine Betrachtungen über die Kunst 105
8. Die Kritik des Lorenzo Bernini 109
9. Die Kunst des Nicolas Poussin 113

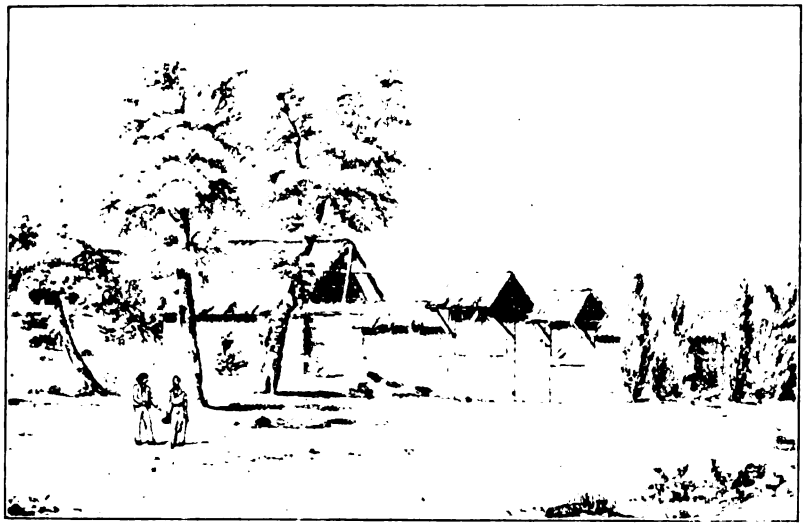
Anhang . . . . . 119 - 129

Kataloge . . . . . 130—143

Bibliographie . . . . . 144—146

Namensregister . . . . . 147—148

UNIV OF CALIFORNIA



Erstes Kapitel.

Jugendgeschichte 1593—1624.

Auf der Leinwand eines Porträts im Louvre-Museum zu Paris, kann man lesen: Effigies Nicolai Puvssini Andelyensis pictoris. Anno aetatis 56. Romae Anno Jubelei 1650. Nach dieser Inschrift ist es klar, dass der Maler der Nachwelt Les Andelys in der Normandie als seine Heimat bezeichnen wollte. Les Andelys gehören dem Departement de l'Eure an und bestehen aus zwei Dörfern, welche ungefähr sechstausend Einwohner haben; Petit Andely, an der Seine malerisch gelegen, und Grand Andely, das jetzt durch die neue Eisenbahn in drei Stunden von Paris zu erreichen ist. Des Malers Geburtsort war Villers, vier Kilometer von Grand Andely entfernt. Eine einsame Strasse führt zum Gipfel eines Hügels, welcher den Gambon-Fluss überblickt. Ungefähr einhundertundvierzig Fuss hoch, auf dem Plateau, liegt das kleine Örtchen, zu dem man durch eine lange Allee stattlicher Pappeln kommt, deren grossartige Proportionen einen auffallend majestätischen Contrast zu dem winzigen Dorfe bilden. Von der Höhe des Hügels sieht man Fluss und Felder, die sich in geraden aber nicht unharmonischen Linien nach dem Horizonte hin erstrecken. Der Weiler besteht aus niedrigen Stein- und Lehm-Hütten, deren Strohdächer, wie um sich gegenseitig zu wärmen

und gegen die scharfen Winde zu schützen, zusammengedrängt erscheinen. Nicht einmal die Grundmauern des Hauses, worin der Künstler geboren wurde, sind geblieben; nur ein alter knorriger Birnbaum steht einsam im grossen Felde, welches den Namen „Clos Poussin“[1]) führt. Dreihundert Jahre sind verflossen seit der Geburt dieses Kindes zu Villers; der Ort seiner Jugend aber in seinem natürlichen Aussehen ist unverändert geblieben.

Nicolas Poussin stammte aus einer adligen Familie, ursprünglich von Maine, deren Zweige sich aber, im sechzehnten Jahrhundert, in die Normandie und Soissonais verteilten.[2]) Der Wohnsitz war wahrscheinlich die Seigneurie Juigné an der Sarthe bei Sablé. Gervais Poussin, der erste Seigneur des Namens, lebte um 1280. Diejenigen, welche ihm folgten, wurden Soldaten, königliche Geheimräte und Schatzmeister von Frankreich. Jean Poussin, der Vater des grossen Malers, nahm Teil an den Bürger- und Religionskriegen der damaligen Zeit, und als Soldat teilte er das Glück und Unglück des Königs von Navarra. Nach der Schlacht zu Ivry den 14. März 1590, öffnete Vernon, so wie alle anderen Städte der Normandie, seine Thore der siegreichen königlichen Armee.[3]) Unter den Offizieren, welche der König zurückliess, um den Ort zu schützen, war Jean Poussin. Die Armut der königlichen Schatzkammer während dieser traurigen Jahre zwang ihn, alle Unkosten seines militärischen Lebens selbst zu decken, und deswegen befand er sich im Jahre 1590 in ganz ärmlichen Verhältnissen.[4]) Nachdem Vernon eingenommen worden war, heiratete Jean Poussin Marie Delaisement, die Witwe des Claude Lemoine, eines Procurators in Vernon. Bald nach der Trauung siedelte Jean mit seiner Frau und ihrer Tochter aus erster Ehe nach Villers, dem Geburtsort der Marie Delaisement über. Über das Leben der Eltern des Malers sind wir wenig unterrichtet.[5]) Jean und seine Frau erschienen im September 1613 vor einem Notar, unterzeichneten eine Urkunde im Bezug auf zwanzig Perchen Land zu Nicolas Ferain's Gunsten, und erhielten dafür sechzehn Livres. Das verkaufte

[1]) „Clos Poussin“ ist das Eigentum des M. Louis Passy, Gisors.

[2]) Borel D'Hautrive. Annuaire de la Noblesse de France etc. Paris 1852. S. 220.

[3]) Brossard de Ruville. Histoire de la Ville des Andelis. Les Andelis. 1864. S. 418.

[4]) Maria Graham. Memoirs of Nicolas Poussin. London 1820. S. 4.

[5]) Archives de l'Art française, Paris 1851, t. I, S. 3; auch E. Gandar, les Andelys et Nicolas Poussin. Paris 1860. S. 91. Siehe Anhang.

Stück gehörte Marie Delaisement; sie konnte ihren Namen nicht schreiben, machte deswegen drei Kreuze auf dem Kontrakte. Wieder im März 1635 verkaufte Nicolas Mutter zwei Ares Land an ihren Enkel Nicolas Letellier; im Vertrag wird sie die Witwe des Jean Poussin genannt.

Seit dem Erscheinen der frühesten Biographie dieses grossen Meisters bis zu dem vor kurzem herausgegebenen Beitrage zu seiner Geschichte[1]) wird mit wenigen Ausnahmen in der Kunstliterattur behauptet, dass Nicolas Poussin im Jahre 1594 geboren sei. Positive Beweise für das Jahr 1594 existieren nicht. Bouchitté[2]) sagt: „Die Akten des Monats Juni 1594 fehlen in den kirchlichen Registern der Les Andelys." Dies ist richtig, aber eben so richtig ist, was er zu berichten auslässt, dass Nr. 2 Inventaire Paroisse Nôtre Dame, Naissances, über die Periode vom September 1589 bis zum October 1594 keine Berichte enthält. So viele Blätter sind jetzt verschwunden, dass dieses Büchlein nur halb so gross ist, wie die andern schweinsledernen Bände, die im Hôtel de Ville zu Grand Andely aufbewahrt sind. Diese Lücke war nicht immer da. Im Jahre 1812 schrieb der Subprefect eine Geschichte des Orts[3]), worin er sagt, Nicolas Poussin sei am 15. Juni 1593, zu Villers, in einer mit Stroh gedeckten Hütte geboren. Ihm waren die Dokumente leicht zugänglich; vor sechsundachtzig Jahren hätte man die wertvollen Urkunden in den Archiven sehen können. Während der unruhigen Zeiten, welche in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts in Frankreich herrschten, wurden manche kirchlichen Berichte, unter andern diese zerstört; im Präsidial-Bureau niedergelegte Duplikate wurden im Jahre 1859 verbrannt. Ein anderer Autor[4]) gibt, in einer etwas fantasiereichen Schilderung der Gegend, dasselbe Datum für die Geburt des Nicolas Poussin an. Ein dritter Zeuge ist der Maler selbst. Aus Rom,

[1]) G. P. Bellori. Vite de pittori etc. Roma 1728. Ph. de Chennevières. Essai sur l'Histoire de la Peinture Française. Paris 1894.

[2]) H. Bouchitté. Le Poussin, sa vie et sou oeuvre. Paris 1858. Notiz auf der letzten Seite.

[3]) Marquis de la Rochefoucauld-Liancourt. L'Histoire de l'Arondissement des Andelis. Les Andelys, 2e edition, 1853. S. 141.

[4]) Charles Nodier. Voyages pittoresques dans l'ancienne France, 1825, tome 2, S. 129. „Mais tout ces renommées palissent devant celle qui doit illustrer à jamais le modeste coteau du hameau de Villers, et qui fait palpiter le coeur au nom du clos Poussin. C'est sur le reverse de la montagne c'est près de ce petit bois qu' est né le Poussin dans une chaumière dont il ne reste plus de vestiges, le 15. Juin 1593."

den 29. Mai 1650, schrieb Poussin[1]) an seinen Gönner M. de Chantelou in Paris, er habe das für ihn gemachte Porträt vollendet. Auf der Leinwand, wie oben gesagt, gab er sein damaliges Alter mit sechsundfünfzig Jahren an. Er behielt einige Wochen lang das Bild, um eine Copie für einen Freund zu machen. Belloris Irrtum kann man leicht verstehen, da er das Porträt in Poussins Atelier sah und wahrscheinlich einfach sechsundfünfzig von 1650 abzog. Für dieses Jahr 1593 ist noch ein Beweis vorhanden. Nach der Todesanzeige in den Registern der Kirche San Lorenzo in Lucina zu Rom[2]) starb Nicolas Poussin den 19. November 1665 im Alter von zweiundsiebzig Jahren.

Ueber die Kindheit des Nicolas Poussin ist wenig bekannt. In der edlen gotischen Kirche zu Grand Andely lehren die Priester heutzutage wie damals in der Jugendzeit des Malers, den Dorfkindern die alten Sätze des Glaubens und Gehorsams. Es ist klar, dass ein Mönch Nicolas' erster Lehrer war, ein Mann mit wenigem Verständniss für die Begabung seines Schülers.[3]) Nicolas wurde oft wegen vernachlässigter Aufgaben getadelt, wenn er sich, anstatt zu studieren, mit dem Zeichnen der ihn umgebenden Gegenstände beschäftigte. Das derart geoffenbarte Talent und seine Liebe zum Zeichnen bestimmten seine Eltern, die Ankunft des Quentin Varin zu benutzen und ihrem Sohne Unterricht in der Malerei geben zu lassen. Gerade wie Filippo Lippi Masaccio beobachtete, als dieser in der Brancacci-Kapelle zu Florenz malte, so begab sich dieser Jüngling in die Kirche, wo Quentin Varin für einen Domherrn arbeitete, und empfing seine erste Begeisterung für die Kunst. Bis jetzt ist im Druck sehr wenig über Quentin Varin erschienen. Hier werden einige Worte der Betrachtung seines Lebens und seiner Werke gewidmet, nicht allein, weil seine Kunst mehr Aufmerksamkeit verdient, sondern auch, weil sein Unterricht und Beispiel wichtig für die Entwickelung von Poussins Genius waren.

Quentin Warin (Varin) war aus Beauvais (zwischen 1570 und 1575 geboren) wo er unter einem Canonicus François Gaget studierte.[4]) Den 19. April 1597 wurde er auf drei Jahre einem Maler Pierre

---

[1]) Quatremère de Quincy. Collection des Lettres de Nicolas Poussin. Paris 1824. S. 312.

[2]) Siehe Anhang.

[3]) Maria Graham. S. 5.

[4]) Ph. de Ponitel. Peintres provinciaux de l'ancienne France. Paris 1847. Tome I. S. 217—221.

Duplan zu Avignon in die Lehre gegeben[1].) Nach dem Kontrakte versprach er seinem Meister gegen Gewährung von Nahrung, Kleidern und Malunterricht treu zu dienen. Man hat ein Bild in Avignon entdeckt, welches auf der Rückseite die Worte — Varin pinxit 1600 — trägt. Es stellt Maria sitzend dar, das Christuskind auf dem Schosse, Johannes und Joseph in Anbetung (Museum zu Avignon). Von dieser Stadt ging Varin nach Amiens, wo seine Eltern damals wohnten[2]); hier lernte er die Kunst der Perspektive von einem Capuziner-Mönch Bonaventure, hier auch wurde er mit Antoinette Mareschal bekannt, die er im November 1607 heiratete. Von ihren vier Kindern, die in einem Hause in der rue Basse, nahe dem Dom von Amiens geboren wurden, war Madeleine die einzige, welche ihres Vaters Talent erbte. Um seine grosse Familie zu ernähren, suchte Varin Beschäftigung in den Nachbarstädten. Er kam im Jahre 1610 nach Grand Andely und liess dort drei von ihm angefertigte Gemälde zurück. Im Jahre 1614 arbeitete er in Abbeville zwei Jahre später ging er nach Paris, wo der Kampf um seine Anerkennung begann. Marie dei Medici wurde im Jahre 1617 seine Gönnerin und er erhielt Arbeit im Luxembourg-Palast; das nächste Jahr jedoch musste er von Paris flüchten, weil einer seiner Freunde und Gesinnungsgenossen, der ein satirisches Gedicht gegen die Regierung verfasst hatte, deswegen in Arrest genommen und gehängt wurde. Im Jahre 1623 wurde Varin zum Hofmaler ernannt; er behielt den Titel und das Amt bis zur Rückkehr des Simon Vouet. Vier Jahre später, als Madeleine Varin das Gelübde der Ursulinerinnen ablegte[3]), nannte sie sich die Tochter des verstorbenen Quentin Varin Peintre-in-Ordinaire du Roi, und der Antoinette Mareschal, die damals in der rue Antoine zu Paris wohnte. Ihr Grossvater schenkte dem Kloster drei tausend livres nnd drei Gemälde des Sieur Varin, nämlich eine Kreuzigung, die drei Marien und eine Magdalene.

Eine kurze Beschreibung von Varins Bildern in Grand Andely und in Paris kann uns zeigen, was für Gegenstände er wählte und wie er sie behandelte. Diese Werke gehören seinen reiferen und späteren Jahren

---

[1]) Abbé Requin. Reunion des Soc. des Beaux-Arts des depart. Avignon. 1888. S. 346.

[2]) Henri Stein. Revue de l'Art français. Paris 1889. S. 129.

[3]) Jules Boulanger. Memoires de la Société des Antiquaires de Picardie. Paris 1885. 3e. Serie, t. VIII. S. 103—141.

an, sie charakterisieren ihn am besten, und behandeln Stoffe aus dem Neuen Testament oder der Geschichte der Heiligen. Zwei von den drei Bildern in Nôtre Dame zu Grand Andely sind als Pendants zu betrachten. Das Martyrium des heiligen Clair und das Martyrium des heiligen Vincenz. Beide zeigen eine ähnliche Behandlung der Legenden und den Gebrauch derselben Typen und Farben. Varin stellt an den Ecken jedes Gemäldes kleine Episoden der Geschichte dar. Sieben Scenen aus dem Leben des spanischen Diakon Vincenz sind in einem Raume von acht Fuss Höhe und sechs Fuss Breite zusammengedrängt worden. Der Maler erschöpft fast alle realistischen Möglichkeiten jeder Legende in der Darstellung der Charaktere, Stellungen und Ausdrücke dieser Heiligen und ihrer Henker. Ein normannisches Weib in einheimischer Tracht erscheint im Bilde des heiligen Clair; im allgemeinen benutzte Varin jedoch nur vlämische Typen und folgt nordischen Traditionen. Dies kann man sowohl an der Perspektive als auch im Colorit sehen. Die Farben sind jetzt dunkel geworden, sie zeigen aber eine starke Vorliebe für grün und rot. Varins Verwendung des Lichts ist da zu beobachten, wo Engel in den Kerker kommen, um den Heiligen zu trösten, und den Raum derartig beleuchten, dass sich die Wächter davor fürchten. Die Mittelscene dieses Bildes muss hervorgehoben werden, da sie einen Einfluss auf Nicolas Poussins Stil hatte. (Der heilige Erasmus. Galerie im Vatikan). Der heilige Vincenz liegt ausgestreckt auf einem Roste; vier Henker beschäftigen sich mit dem Feuer und der Marter. Der eine reisst dem Vincenz mit einem glühenden Eisen die Brust auf, der zweite stösst seine Lanze in das zuckende Fleisch. Dacian zu Pferd, begleitet von zwei Lictoren, giebt den Dienern Befehle für die Marter, während zwei Soldaten das ganze Verfahren beobachten. Im Hintergrunde sieht man einen Fluss, eine Brücke, und einige Gebäude. Dieses Werk ist bezeichnet: Quentin Warin invenieb. et pingeb. 1612.

In der fünften Kapelle des Seitenschiffs, rechts über einem Altar, hängt Varins drittes Bild in Nôtre Dame: Regina Coeli. Das Gemälde ist fünf Fuss hoch, dreiundeinhalb Fuss breit, und vom Jahre 1612 datiert. Die Jungfrau, angebetet von zwei Engeln, steigt himmelwärts, um von dem Vater und Sohne gekrönt zu werden. Christus hält sein Kreuz; über der Krone schwebt die heilige Taube. Maria erscheint en face, wie sie auf den Wolken, mit gefaltenen Händen und aufwärts blickend, dasteht. Die begleitenden Engel werden im Profil dargestellt;

einer betet, der andere verehrt Maria. Die rosenfarbige Tunika und der blaue Mantel der Madonna hatten früher einen leuchtenden goldenen Grund, jetzt aber erscheint dieser als ein hellcitronenfarbiger Glorienschein um und über ihr, wo Gottvater und Christus thronen. Für die Engelgewänder gebraucht der Maler milde, gedämpfte, rötliche oder olive Töne. Zehn kleine Engel nehmen den Raum der untern Hälfte des Gemäldes ein; sie musizieren auf verschiedenen Instrumenten und singen: „Regina coeli, laetare Halleluja." Nachdem man die Grausamkeiten der zwei Marterbilder angesehen hat, überkommt einen ein Gefühl der Erleichterung und wirklicher Freude an diesen Gestalten voll Leben und Schönheit. Auch hier sind vlämische Überlieferungen in dem Madonnengesichte, Gewand und Körperbau zu verfolgen; nur ein Franzose aber konnte die Grazie dieser concertirenden jungen Engel schaffen, die einigermassen den Kindern von Correggio gleichen.

Für die Königin Anna von Oesterreich malte Varin im Jahre 1624 die Darstellung Christi im Tempel. Das Werk befindet sich gegenwärtig in der Kirche Saint Germain des Près zu Paris. Es ist ein ungeheures Bild, fünf Meter achtundfünfzig Centimeter hoch und drei Meter breit, und hängt zwischen zwei langen Fenstern, die dem Zimmer meistens nur karges Licht spenden. Man geht von der Vorhalle in diese Kapelle, welche fast immer verschlossen ist. Nur nach wiederholten Versuchen gelang es dem Autor, es endlich zu sehen und gut zu studieren. Das Gemälde scheint uns ein grosses Unternehmen des erst kurz vorher ernannten Hofmalers zu sein. In einer hohen Halle, deren getäfelter Fussboden gleich den Dachbalken für einen Tempel oder eine Kirche wenig passend erscheinen, stehen in der Mitte des Vordergrunds Simon und Maria. Die Jungfrau als blonder Typus, mit aufgelöstem, goldenem Haare, bietet eine stattliche Erscheinung. Sie reicht Simon das Kind zu, der sich vorbeugend es ehrfurchtsvoll empfängt. Wie der alte Heilige in seinem langen, prächtigen, pelzverbrämten Mantel dasteht, bildet er einen imposanten Anblick. Joseph, halb verborgen hinter Maria, trägt die Tauben. In der linken Ecke, unten, sitzt eine Gruppe, die aus einer Mutter und zwei Kindern besteht. Sechs Stufen im Hintergrunde führen zu einem innern Raume, wo ein Priester sitzt. Des Meisters Pinsel zeigt sich in dem kräftigen Entwurfe und reichem Colorit; das Resultat jedoch scheint weniger individuell als seine Arbeit in Grand Andely. Varin ist hier ein Anhänger der Schule von Fontainebleau, er ist mit der italienischen Malerei, doch nur aus zweiter Hand, bekannt.

Alle seine weiblichen Figuren haben auffallender Weise sehr lange Hälse und sehr lange zugespitzte Finger. Die Darstellung im Tempel hielt man für Varins Meisterstück; ohne Zweifel wurde das Bild damals hochgeschätzt; es verdient einen besseren Platz als seinen jetzigen. Auf der Leinwand erblickt man des Malers Namen, Datum und das Wappen der Königin-Mutter.

„Der heilige Carl Borromäus den Armen Almosen spendend" hängt in einer Kapelle der Kirche St. Etienne du Mont, zu Paris. Das Gemälde ist zwei Meter hoch und ein Meter zwanzig Centimeter breit. Der Heilige trägt den Ornat eines Kardinals, steht im Vordergrunde eines Vestibüls, und lässt ein Stück Geld in die aufgehobenen gierigen Hände eines auf dem Boden sitzenden Knaben fallen. Zwischen seinen Knieen hält er eine Tafel, worauf die Inschrift steht: Quintinus Varinus regius pictor 1627. Zwei Bettler verlangen Almosen, die eine, beinahe nackte Figur beugt sich über den Knaben. Die Modellierung und die Verkürzung jener Gestalten sind vortrefflich, die Farben aber haben sich verdunkelt; nur bei gutem Lichte können alle Figuren gesehen werden. Eine Gruppe, bestehend aus vier Frauen, von denen die eine ein Kind trägt, wartet im Hintergrunde. Wir interessieren uns hauptsächlich für den Kardinal, seine reichen Gewänder und die Milde seines Antlitzes bilden einen grossen Gegensatz zu den hässlichen Gesichtern und Lumpen der Bettler. Dieses Gemälde sollte man als Varins Meisterwerk ansehen. Er fügt zu kräftigem Colorit und trefflichem Entwurfe bezeichnenden Realismus hinzu; in dieser Beziehung gleicht das Werk Murillos „Die heilige Elisabeth von Ungarn" und „Der heilige Thomas von Villanuova" (Madrid). Varin kennt die Legende des Carl Borromäus und erzählt die Geschichte in klarer Weise, zeigt wohl auch in der Darstellung der Kontraste und des Charakterstudiums sein eigenes Interesse und grosses Talent. Selbst in der Andely-Periode war Quentin Varin ein erfinderischer Maler, sorgfältig in der Technik und bewandert im Gebrauch der Farben. Er lehrte Nicolas Poussin alles, was er konnte, und beeinflusste den Jüngling durch seinen Rat und seine Liebe zur Kunst dahin, ein Maler zu werden. Im Jahre 1616 ging Nicolas nach Paris, in demselben Jahre verliess Varin Amiens, um in der Hauptstadt sein Glück zu versuchen. Beide Männer trafen sich wahrscheinlich wieder in Paris, und Poussin profitierte noch eine Zeit lang von dem älteren Künstler.

Zur Zeit des Königs Heinrich IV. und Maris dei Medici war die

Hofmalerei eine Nachahmung der italienischen Kunst, wie sie von den Franzosen und Niederländern gelehrt wurde. Jener gemischte Einfluss verlor in späteren Jahren einigermassen seine Macht auf die Schule von Fontainebleau, welche in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts aus den zwei Schulen zu Tours und Paris hervorgegangen war. Die Geschichte der beiden früheren Schulen führt uns zu einheimischen Malern, die hauptsächlich Illuministen waren. Zu Tours wurden ländliche Charakterzüge durch italienische Einflüsse modifiziert, während man in Paris vlämische Muster bevorzugte. Vlämische Maler arbeiteten in all den Städten Nordfrankreichs, und auch in einigen Städten wie Bourges, Dijon, Lyon, Avignon und Aix.[1]) Ihre Bilder zeigen wahres Leben, schöne Technik, und einen neuen Gebrauch des Colorits, haben auch Realismus, dem aber geistige Kraft oft mangelt; im Ausdrucke des Gefühls scheinen sie übertrieben, und sie besitzen oft Würde ohne grosse Schönheit der Formen. Diese Maler konnten der französischen Schule weder starke Begeisterung noch neues Leben verleihen. Sie waren aber in Paris so zahlreich und wichtig, dass Heinrich IV. ihnen die besondere Erlaubnis, auf den St. Germain Messen ihre Bilder zu verkaufen, erteilte.[2]) Marie de Medicis bevorzugte sowohl französische als italienische Künstler; unter anderen berief sie, wegen seines italienisch gewordenen Stils, Rubens, der während seines langen Aufenthalts in Italien an mythologisch-historischen Gegenständen wahre Begeisterung gefunden hatte. Er war jedoch so begabt, dass er diese benutzen konnte, ohne seine Individualität aufzugeben.

Nicolas Poussin fand im Jahre 1616 in Paris keine talentvollen Maler, niemand der Quentin Varin überlegen war. Martin Fréminet (1567—1619) ein Nachfolger des Primaticcio (1504—1570) hatte die Stadt verlassen, um die Decke der Kapelle in Fontainebleau zu schmücken. Seine Malweise, wie z. B. in „Mercur, Aeneas und Dido" (Louvre), macht die Thatsache klar, dass französische Künstler auf den falschen Weg der Nachahmung der Italiener geraten, beinahe alle einheimischen Charakteristiken verloren hatten. Drei Monate lang blieb Poussin im Atelier eines Porträtisten Ferdinand van Elle aus Malines, und auf kurze Zeit bei George Lallemont von Nancy, der Entwürfe für Tapeten und soge-

---

[1]) M. Deshaisnes. Reunion des Soc. des Beaux-Arts. Paris 1892. S. 92.

[2]) Ph. de Chennevières. Essai sur l'Histoire de la Peinture Française. Paris 1894. S. 46.

nannte historische Bilder verfertigte.[1]) In der Dresdener Galerie ist ein Brustbild des Nicolas Poussin mit der Inschrift: Si nomen a me quaeris N. P. 1640; diese bezieht sich nur auf den Dargestellten. V. E. pinxit steht auf einem alten Stiche nach diesem Gemälde (gestochen von L. Ferdinand). Das Bild wird dem Maler van Elle zugeschrieben. Es ist das früheste bekannte Porträt von Poussin und stellt ihn ungefähr zehn Jahre jünger dar als im Louvre-Bildnisse, im Profil, mit der einen Hand auf einem Buche ruhend. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Porträts ist klar, aber das Dresdener Exemplar scheint durch Restauration sehr beschädigt. Die Gesichtsfarbe ist viel zu hell und der Ausdruck des Mundes anders als auf dem Selbstporträt im Louvre. Der erste Gönner des Nicolas Poussin hiess Chevalier Henri Avice aus Poitou.[2]) Er war ein Amateur, der zwei von Poussins Gemälden stach: „Eine Gruppe von fünf Kindern im Walde spielend" (Marquis of Westminster) und die „Anbetung der Könige" (Louvre). Die Wiedergabe in diesen Stichen offenbart ziemliches Verständnis für die Gegenstände; nach der Technik aber verdienen sie nicht besondere Erwähnung.[3]) Beide haben jetzt einen etwas grau-braunen Ton. Dieser Chevalier stellte seinen Freund einem Mathematiker Courtois vor[4]), welcher im Dienste des Königs war und im Louvre wohnte; er besass eine Sammlung, worunter sich Stiche von Marc Antonio nach Raphael, Giulio Romano und andern Meistern befanden. Poussin studierte und copierte diese Stiche und ihr Einfluss auf ihn nahm grosse Dimensionen an. Sein Verlangen, Italien und dessen Orginalwerke zu sehen steigerte sich dadurch; sie gaben ihm viele Sujets für spätere Bilder, einen Massstab, was Stil und Komposition betrifft, und zeigten ihm den rechten Weg zur Erkenntnis der antiken Kunst. Chevalier Avice wurde bald des Hoflebens überdrüssig[5]), er kehrte nach Poitou zurück, und nahm seinen Protogé mit, indem er ihm gutes Quartier und Beschäftigung bei der Ausschmückung einiger Zimmer in seinem Chateau versprach. Des jungen Chevalier's Mutter herrschte im Hause; sie besass weder Interesse für die Pläne ihres Sohnes, noch irgend eine Schätzung und Verständnis für Poussins Kunst, und als sie ihn gleich einem Diener behandeln wollte,

[1]) H. Bouchitté. S. 10.
[2]) Archives de l'Art Française, Paris 1751—1756. S. 249.
[3]) Georges Duplessis. Histoire de la Gravure. Paris 1880. S. 388.
[4]) Bellori. S. 263.
[5]) Archives de l'art française. S. 249.

WANDGEMÄLDE ZU GRAND ANDELY.
Maison Hugonet.

Nach einer Original-Photographie.

UNIV. OF
CALIFORNIA

nahm er seinen Abschied. Die Kosten seiner Reise nach Paris zurück musste er dadurch erwerben, dass er einige Landschaften für den Besitzer des Chateau du Clisson an der Loire malte, auch zwei Scenen aus dem Leben des heiligen Carl Borromäus und Franz für die Capuziner zu Blois, ferner ein Bacchanal für den Grafen de Chiverny, dessen Schloss bei Blois liegt. Alle diese Bilder sind verloren gegangen. Genau wie Varin sein Wanderleben geführt hatte, so verdiente Nicolas Poussin auch sein Brod auf dem Wege von Poitou nach Paris zurück, wie er es auch mit dem Pinsel wieder auf der Reise nach Italien that. Daran war nichts ausserordentliches; im siebzehnten Jahrhundert, und noch früher, haben die Künstler wie geschickte Handwerker fortwährend den Ort gewechselt, indem sie Beschäftigung suchten.

Die schlechte Nahrung, Abspannung und Entmutigung, welche Poussin auf dieser Reise erfahren musste, machten ihn bald nach seiner Ankunft in Paris krank; er kehrte deswegen nach Villers, seiner Heimat zurück, wo er ungefähr ein Jahr zubrachte. Was hat er während dieser Periode gemalt? In einem Hause nahe der Kirche in Grand Andely (Maison M. Hugonet), findet man ein Wandgemälde, das dem Nicolas Poussin zugeschrieben wird. Das Bild hängt über einem Kaminsimse, es ist achteckig und mit einem schweren hervorstehenden hölzernen Rahmen versehen. Die Farben sind zart und hell, das Ganze sieht etwas unvollendet aus. Man erblickt eine Landschaft mit fünf Figuren. Drei kleine Amoretten gehen einem nackten Manne voran, welcher eine enorme Vase trägt, deren Henkel die Form einer Schlange hat. Dieser Mann ist ein Koloss, und sich unter der grossen Last beugend, wird er von einem Weibe unterstützt, deren Hände den Fuss der Vase halten. Zwei von den Amoretten musizieren auf Flöte und Triangel, die dritte beobachtet die Vase, als ob sie fürchtete, sie könne fallen. Hinter diesen Gestalten steht ein hoher, fast abgestorbener Baum. Ein Fluss fliesst im Mittelgrunde, noch weiter hin erblickt man ein Schloss, eine sich dahin windende Strasse und Hügel. Berge und Wolken füllen den übrigen Raum. M. Curzon, der eine Skizze des Bildes anfertigte, glaubte, dass die Landschaft italienisch sei.[1]) Im Gegenteil erscheint es gerade solch eine romantisch-ideale Komposition, wie Nicolas Poussin sie in seiner Jugend hätte anfertigen können. Er hatte schon Land-

[1]) E. Gandar. Gazette des Beaux-Arts. Paris 1860. 7. S. 123. Jean Renouvier schreibt das Werk Michel Dorigny zu.

schaften und ein Bacchanal auf der Reise von Poitou nach Paris gemalt. Solche Motive wie Satyre, Nymphen und Amoretten, hätte er leicht bei Marc Antons Stichen gefunden. Diese Landschaft sieht weder italienisch noch französisch aus, aber eher letzteres als ersteres. Ein solches Motiv wie ein nackter Satyr, der eine Vase auf seiner Schulter trägt, erscheint in „Landschaft mit Satyr und Nymphe" (Cassel). Eine solche Vase sieht man auch in „Noah's Dankopfer" (Dresden). Poussin braucht das Motiv eines hohen halbabgestorbenen oder wenig belaubten Baumes auf mehreren Bildern, z. B. „Errettung der Pyrrhus" und der „Schulmeister von Falerii" (Louvre). In Charles Nodiers Voyages der Normandie (S. 115) findet man einen ähnlichen Baum in einer Abbildung des Chateau Gaillard. Dieses berühmte normannische Schloss, aus der Zeit des Richard Löwenherz, jetzt eine grosse Ruine, steht auf einem Hügel bei Petit Andely, ein hervorragender Punkt in der Landschaft. Man möchte eigentlich annehmen, dass das Gebäude in Poussins Wandgemälde eine Rekonstruktion des Schlosses Gaillard sein könnte. Im Jahre 1620 kehrte der Maler wieder nach Paris zurück[1]); während dieses Jahres machte er den ersten Versuch Italien zu erreichen. Von Florenz kam er zurück, wahrscheinlich weil er aller Geldmittel baar war. Eine Zeit lang führte er ein Wanderleben und kam oft in Not. In der Stadt Lyon drohte ihm jemand seiner Schulden wegen mit Arrest; er befriedigte seine Gläubiger, hatte aber nachher nur eine einzige Krone im Geldbeutel, welche er denselben Abend für ein gutes Essen mit einigen Freunden ausgab. In dieser Stadt wurde er wieder von einer Krankheit befallen[2]), seine Armut erreichte einen solchen Grad, dass er genötigt war, von einem Kaufmann Geld zu entleihen; dieser sorgte für seine Bedürfnisse unter der Bedingung, Poussin sollte ihm einige Bilder liefern. Der Maler blieb in Lyon bis er dies erfüllt und Geld genug verdient hatte, um wieder nach Paris zu gelangen. Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich noch fleissiger wie je mit wissenschaftlichen Studien wie z. B. Optik, Perspektive und Anatomie. Im Juni 1623 fand er ein Asyl im College de Laon zu Paris, wo er Philippe de Champaigne traf, den er früher in Lallemonts Atelier kennen gelernt hatte.[3]) Der brabanter Künstler war damals einundzwanzig Jahre alt. Beide Männer arbeiteten unter Nicolas Duchesne, dem ersten Hofmaler bei Marie de

---

[1]) H. Bouchitté. S. 19.
[2]) Maria Graham. S. 13.
[3]) H. Bouchitté. S. 20.

Medicis, an der Dekoration ihres Thronsaales im Luxembourg-Palaste.[1]) Die Kapelle giebt ein gutes Beispiel der damaligen Architektur; auf der Aussenseite ist sie noch unverändert und inwendig ungefähr nach dem ersten Plane restauriert. Duchesne war ein mittelmässiger Künstler, er behandelte die jungen Maler in seinem Dienste auf schlechte Manier; Champaigne und Poussin nahmen bald von einem solchen Meister Abschied; der erste kehrte nach seiner Heimat Brüssel zurück, wo er bis nach dem Tode des Duchesne blieb. Im Jahre 1627 wurde er zurückgerufen und zum Direktor der Dekoration des Luxembourg-Palastes ernannt. Champaigne arbeitete in Paris hauptsächlich für seine Freunde in dem Kloster Port Royal; er zählte zu den ersten Mitgliedern der französischen Akademie (1648), an welcher er auch später Professor und Direktor wurde. Als religiöser und historischer Maler kann er uns vielleicht wenig interessieren, aber als Porträtist hatte Champaigne gediegene Verdienste; er konnte die Persönlichkeit gut erfassen und ein vortreffliches Bildnis anfertigen; als Colorist zwar gebrauchte er in brillanter Weise gewisse Farben, wie schwarz, weiss und rot. „Cardinal Richelieu" (National-Gallerie, London) und „Die drei Nonnen" (Louvre), illustrieren seinen Stil. Champaigne bewunderte Poussin und vertheidigte seine Methoden. Bei einer Zusammenkunft der Akademie im Jahre 1668 vor dem Minister Colbert, redete Champaigne über den Wert von Poussins „Rebekka und Eliesar".[2]) Die Hauptpunkte seines Lobes waren: a) die Erzählung ist klar und der Geschichte treu, während das Auge auf die Hauptpersonen gelenkt wird und ihre Stellungen und Geberden den Charakteren entsprechen; b) die Anordnung der Gruppen ist so natürlich wie möglich, er ahmt der Antike nach und die Gewänder sind orientalisch; c) die Lichter und Schatten sind vortrefflich verteilt und schliesslich hat der Maler eine poetische Interpretation hineingelegt. Ohne Zweifel fand Poussin grosse Vorteile im Umgange, wenn schon nur auf kurze Zeit, mit einem so ernsten Charakter und einem so gründlich ausgerüsteten Künstler wie Philippe de Champaigne. Dies kann man in den wenigen von Poussin angefertigten Porträts sogleich bemerken. Champaignes Selbstporträt (gestochen von E. Edelinck) gleicht dem Poussin's im Louvre insofern, dass es ein Brustbild ist, und ein ähnliches Arrangement des über

---

[1]) Alphonse de Gisors. Le Palais du Luxembourg. Paris 1847.

[2]) Memoires inédits sur la vie et les oeuvres des Membres de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture. Paris 1854, T. S. 245.

die rechte Schulter geworfenen Mantels und eine gleiche Stellung des Hauptes zeigt.

Im Jahre 1623 feierten die Jesuiten[1]), gemäss einer Verordnung des Paptes Gregor XV., die Canonisierung des Ignatius von Loyola und des Franz Xaver, der eine der Gründer, der andere der berühmteste Heilige ihres Ordens. Ihre Anhänger in Paris wünschten für das Fest Bilder, welche die von den beiden verrichteten Wunderwerke darstellen sollten. Poussin erhielt einen Auftrag für sechs Aquarelle die er in ungefähr sechs Tagen vollendete. Sie sind nicht mehr erhalten. Unter jenen, die diese Werke bewunderten[2]), und sich deswegen zum Künstler hingezogen fühlten, war ein Dichter Giovanni Batista Marino, geboren im Jahre 1569 zu Neapel. Nach mancherlei Abenteuern verliess er Italien und begab sich an den Hof der Marie dei Medici, welche ihn mit Auszeichnung empfing und ihm einen Gehalt von fünfzehnhundert Kronen versprach. Der dritte grosse Faktor in der künstlerischen Erziehung des Nicolas Poussin war seine Freundschaft mit Marino. Nach Quentin Varins Vorbild und dem Studium der Stiche in der Courtois-Sammlung muss man diese als drittes Hauptmoment betrachten. Der Dichter machte den jungen Maler mit der klassischen Mythologie und Litteratur besser bekannt[3]); er räumte ihm ein Zimmer in seiner Pariser Wohnung ein, sah ihn gern in seiner Nähe an der Arbeit, während er aus lateinischen oder italienischen Verfassern oder aus seinen eigenen Gedichten vorlas. Bellori erzählt (Seite 25) Poussin habe einige Zeichnungen für Marinos Gedicht „Adonis“ angefertigt; diese wurden damals in der Bibliothek des Kardinal Massimi zu Rom aufbewahrt.[4]) Adonis erschien im Jahre 1623 zu Turin[5]); das Werk besteht aus zwei Bänden, enthält zwanzig Gesänge, und ist der Königin Maria de Medicis

[1]) Bellori. S. 264.

[2]) Bouchitté. S. 25.

[3]) Maria Graham. S. 21.

[4]) Diese Bibliothek wurde vor vielen, vielen Jahren verkauft, aber zerstreut. Einige kleine Teile, die von Mitgliedern der Familie behalten worden waren, sind jetzt in der Bibliothek des Massimi-Palastes zu sehen. Prinz Massimi hat überall gesucht, konnte aber dieses Werk von Poussin nicht finden. Bis jetzt hat man in andern Bibliotheken zu Rom ohne Erfolg nach den Zeichnungen zu „Adonis“ geforscht.

[5]) Bouchitté. S. 25. Von Herrmann van Swanevelt gestochen. (Sechs Stiche von ihm illustrieren die Geschichte von Adonis.) (Kupferstich-Kabinet des Berliner Museum.)

gewidmet. Das Gedicht wurde sowohl in Italien als auch in Frankreich hoch gepriesen; ein gewisser Präsident Nicole übersetzte den ersten Canto ins Französische und gab ihn im Jahre 1662 in Paris heraus.[1]) Beide Ausgaben enthalten keine Illustrationen. „Adonis" ist schwach in Erfindung, Stil und Inhalt und sehr weitschweifig, seine Popularität nur einem verständlich, der mit der damaligen Litteratur und dem Geschmack der Zeit bekannt ist. Nach der Wahl des Pabstes Urban VIII. kehrte Chevalier Marino im Jahre 1624 nach Rom zurück, weil er dort des Papstes Gunst zu gewinnen hoffte. Er wurde in Rom Prinz der Academia di Umoristi. In Neapel schmeichelte ihm der Herzog von Alba, und bewies ihm grosse Aufmerksamkeit. Man hat Marino als den berühmtesten Dichter seiner Zeit anerkannt[2]). Seine Briefe und Schriften erwähnen viele Künstler und ihre Werke, enthalten aber nirgends den Namen des Nicolas Poussin. Der Poet hatte eine kleine Sammlung von Gemälden; unter den Namen der Künstler, deren Bilder St. Cav. Marino bevorzugte, erschienen Annibale Carracio, Ludovico Carracio, Guido Reni, Cristoforo Bronzino, Antonio Tempesta, Giovanni Lanfranco and Giacomo Palma. Seine Briefe sind aus Turin, Rom, Neapel, Paris, alle ohne Datum und an verschiedene Freunde adressiert. Darin sind viele Anspielungen auf seine Gedichte, aber keine Notizen über Poussins Zeichnungen zu „Adonis" zu finden.

Marino wünschte seinen Freund mit nach Rom zu nehmen[3]), Poussin aber konnte nicht einige Wochen lang fortgehen, da er den wichtigen Auftrag bekommen hatte — das Votivbild für eine Kapelle der Nôtre Dame zu Paris zu malen. „La Mort de la Vièrge" von

---

[1]) Eine Stanza davon wird hier gegeben:

„Cependant du Soleil la lumière mourante
Seme dans l'Univers le deeuil, l'ombre, et la nuit;
Ses Cheuaux degoutans d'une écume fumante
Abisement sous les flots et le jour et le bruit;
Thétis qui les reçoit fortans de leur carrière,
Les repaist de nectár, leur abat la poussière,
Et d'un bain preparé refraichot leur chaleurs,
Et leur brilliant cocher qui fait le tour le monde,
Aussi bien qui Adonis va reposer sous l'onde,
L'un sur lit de nacre, et l'autre sur les fleurs."

[2]) Rime de G. B. Marino. Venise 1602. — La Galeria de Marino. Venise 1620. — Lettere gravi. Venetia 1628.

[3]) Bouchitté. S. 33.

Nicolas Poussin gehört einer Reihe von Bildern an, welche das Leben der Jungfrau schildern.[1]) Die erste Serie solcher Werke wurde früher als die grösseren Bilder des Mittelschiffes angefertigt. Bis zum Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts blieb Poussins „Tod der Maria" eine der berühmtesten Merkwürdigkeiten der Nôtre Dame. Dann verschwand das Gemälde und seitdem wurde die Frage öfters aufgeworfen, was ist aus dem Bilde geworden? Muss man die Hoffnung aufgeben es jemals wieder zu finden?[2]) Es giebt eine Beschreibung dieses Bildes, welche folgender Weise lautet: „Im Jahre 1761 wurde die Kapelle des heiligen Geraud, Baron d'Aurillae restauriert. Das Altarbild hier stellte den Tod der Maria dar. Man sah neben ihrem Bette einen Prälaten François de Gondi, erster Erzbischof von Paris, stehen, der im Jahre 1623 bei Nicolas Poussin, ehe der Maler nach Rom abreiste, dieses Gemälde bestellte. Das Werk wird von Künstlern hoch geschätzt, obwohl es nicht die volle Kraft dieses geschickten Malers zeigt. Man beachtet es als ein schönes Präludium der Manier, die ihn zu dem vortrefflichsten Künstler seines Zeitalters gemacht hat."

Bilder wie Menschen wandern weit von ihren ursprünglichen Entstehungsorten und erfahren mancherlei wunderbare Schicksale. Niemand darf unbedingt behaupten, dass kein Werk aus der Jugendzeit des Nicolas Poussin, ehe er nach Rom kam, irgendwo zu entdecken wäre. In einer Privatsammlung in Berlin (Frau Wesendonck) hängt ein Gemälde, welches auf dem Rahmen den Titel „Tod der Maria" und den Namen Nicolas Poussin trägt. Nachdem der Schreiber dieses Buches das Bild mehreremale gesehen und mit anderen Werken von Poussin verglichen hatte, kam er zur Ueberzeugung, dass hier keine Copie sei, sondern ein Original, vielleicht der verlorene Schatz aus Nôtre Dame. Dass das Gemälde klein ist bietet keinen Grund gegen diese Annahme. Es ist beinahe so gross als Varins Himmelfahrt der Maria zu Grand Andely. Man weiss auch, dass all die ersten Mai-Votiv-Bilder kleine Dimensionen hatten. Um das Bett, worauf Maria liegt, sind zehn Männer, die Apostel, fünf zu jeder Seite in Gruppen von zweien und dreien. Zur rechten

[1]) Ph. de Chennevières. S. 87.

[2]) C. P. Gueffier. Description historique des Curiosités de l'église de Paris. Paris 1763. S. 159. — Bulletin archéologique publié par le comité historique des Arts et Monuments. Alex. Lenoir. Paris 1845. t. III. S. 290. No. 103.

Hand der Maria steht ein Mann, welcher eine hohe angezündete Kerze hält. Hinter ihm ist einer mit gefalteten Händen wie im Gebete versunken. Vorne sitzt ein Jünger aus einem grossen Buche lesend; zwei knieen zu Füssen des Bettes; die Jungfrau reicht dem nächsten die Hand; der andere liest aus einem kleinen Buche. Auf der gegenüberliegenden Seite knieen auch zwei betende Personen. Von den drei stehenden Figuren, hält eine, welche sich im Hintergrunde befindet, die Hand auf dem hinter dem Bette hängenden Vorhang, eine zweite in der Nähe der Jungfrau beobachtet sie aufmerksam, während die dritte gesenkten Hauptes, mit der einen Hand in den Bart greifend, in traurige Gedanken vertieft dasteht. Kann diese Gestalt François de Gondi darstellen? Im Hintergrunde links, sieht man eine Thüre, wo zwei Frauen warten; ein hereinkommender Mann bringt Kerzen mit. Auf dem Fussboden sind andere Kerzen und ein Weihrauchfass.

Die Komposition scheint vorwiegend römisch-katholisch und französisch, obgleich diese Gestalten weder kirchliche noch moderne Kleider tragen, sondern antike Gewänder. In diesem Bilde erinnern an Poussins Malweise das Kolorit, die klassischen Kostüme, die Anordnung nach Gruppen, der Gebrauch eines Vorhangs und wenigstens eine Figur. Der Maler hatte eine starke Vorliebe für die gelbe Farbe, irgend eine Schattierung davon bemerkt man in den Gewändern von fünf Gestalten. Der Vorhang kommt in dem „Tod des Germanicus" (Barberini-Palast, Rom), und in der „Letzten Ölung" (Erste Serie der „Sieben Sacramente", Duke of Rutland, Belvoir Castle, England) vor. Ein Mann, der eine lange Kerze hält, kehrt in der „Letzten Ölung" wieder. Einer, der gedankenvoll dasteht, mit der Hand in den Bart greifend, findet sich auf dem Bilde „St. Johannes der im Jordan tauft" (Louvre), in der „Taufe Christi" (Zweite Serie der Sieben Sacramente, Lord Ellesmere, Bridgewater Galery, England). Diese Gestalt ist wieder eine Studie nach Raphael. Sie kommt in Raphael's „Anbetung der Könige" (Vatican, Tapeten) vor, und auch in seinem „St. Cäcilia" zu Bologna. Warum sollte Poussin nicht eine Gestalt von einem andern Meister nehmen, die so gut zu seiner Komposition passte? Der grosse Italiener, von dem er sie entlieh, hatte dieselbe vielleicht in Da Vincis „Anbetung der Könige" (Uffizien) gefunden. Beide Maler können wohl, in dieser speziellen Schöpfung, den Einfluss Michelangelos gefühlt haben. Vorausgesetzt dass ein Mann gross genug ist, kann er ohne Bedenken solch' ein Motiv einem andern entnehmen, er thut es manchmal unbewusst. Dieses Borgen

heisst nicht gelehrter Diebstahl, weil jedes Genie seiner Produktion einen persönlichen Stempel aufträgt. Nikolas Poussin hatte keine Zeit in der Entwicklung seines Talents verloren, ehe er im Jahre 1624 nach Rom kam. Das Wandern von Stadt zu Stadt, das Studium unter niederländischen und französischen Malern, die Bekanntschaft mit Höflingen, Amateuren und einem italienischen Dichter, die Gelegenheit seine Kunst durch wichtige Aufträge in die Öffentlichkeit zu bringen, das alles gab eine durchaus hinreichende Vorbereitung für das reichere grössere, Leben in Rom.

Zweites Kapitel.

Aufenthalt und Thätigkeit in Rom. 1624—1640.

In Rom erhielt Nicolas Poussin[1]) von Cavalier Marino einen freundlichen Willkomm, der Dichter aber fühlte sich zu krank, um ihm viel helfen zu können. Ehe Marino nach seiner Heimat Neapel abreiste, wo er im nächsten Jahre starb, stellte er seinen Freund dem Kardinal Francesco Barberini vor. Dieser Prälat, an dem der Poet einen Gönner und Schutz für Nicolas zu finden hoffte, verliess Rom bald darauf, um als päpstlicher Gesandter, zuerst im Jahre 1624 nach Frankreich und dann ein Jahr später nach Spanien zu gehen. Ein Fremder im fremden Lande litt Poussin Mangel und kam in grosse Not. Er war froh zwei Schlachtscenen à la Salvator Rosa für vierzehn Kronen und ein Bild eines Propheten für zwei Kronen zu verkaufen. Diese Gemälde sind verloren gegangen, und nirgends findet man eine Beschreibung derselben. Bald nach der Abreise des Dichters lernte der junge Maler François Du Quesnoy (1594—1642) kennen. Erzherzog Albrecht, Statthalter der Niederlande, hatte diesen römischen Bildhauer nach Italien geschickt; mit dem Tode des Regenten hörte Du Quesnoy's Pension auf. Die beiden jungen Männer lebten in demselben Hause zusammen und betrieben mit einander verschiedene Studien. Sie gesellten sich dem Bologneser Bildhauer Alessandro Algardi zu. Unter Leitung dieser Freunde mass Nicolas einige Statuen (Antinous, Niobe u. a.) und modellierte nach alten Basreliefs. Aus den Berichten seines damaligen Lebens kann man schliessen, dass er ungeheuer fleissig war. Er zeichnete Mosaiken in römischen

[1]) Bellori, p. 265, 302. Bouchitté 35—37.

Kirchen, wie die in San Pudenziana, einige Figuren von den Wänden der Katakomben, alte Ruinen, Gebäude und Bildhauerwerke, die ihm reichliches Material zum späteren Gebrauche darboten. In der Bibliothek des Palastes Barberini und der von St. Sylvester las der Maler die Schriften von Matteo Zoccolini, Vitruvius, Alberti, Da Vinci und anderen. In der Galerie Doria zu Rom hängt Nicolas Poussins Kopie des Fresko: Noces Aldobrandini (Vatican). Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit wurde im Jahre 1606 nahe dem Galienus-Bogen in Rom aufgefunden. Sie erhielt den Namen ihres ersten Besitzers, und wird als eins der besten und wichtigsten alten Fresken betrachtet. Das Bild gleicht etwa einem Friese und enthält zehn Gestalten in drei Gruppen geteilt. Auf einem Lager, in der Mitte sitzt die in den Schleier gehüllte Braut, neben ihr eine bis zur Taille entblöste Frau, die einen Kranz trägt. Eine zweite, eine Schale haltend, bereitet die Salbe. Der Bräutigam, mit bekränztem Haupte und nacktem Oberkörper, wartet in nächster Nähe der Braut. Zur linken Seite bereiten drei Frauen das Bad; im andern, gegenüberliegendem Raume erblickt man noch eine Gruppe von drei Begleiterinnen; eine spielt die Lyra, die zweite singt, während die dritte ein Opfer darbringt. Diese drei Teile, den vorerwähnten Zimmern entsprechend, werden durch spanische Wände abgegrenzt. Die Ausführung jenes Werkes unterscheidet sich wenig von der damaligen unter den Römern üblichen Hausdekoration. Poussins Kopie hat die Länge des Originals, ist aber etwas höher. Er hat dieselben Gruppen und dieselbe Handlung beibehalten. Durch die grössere Höhe, und dadurch, dass der Himmel etwas sichtbar ist, da die Räume eines römischen Hauses ohne Decke gedacht sein müssen, gewinnt die Kopie. Sie sieht weniger reliefartig aus, mehr einem Gemälde ähnlich. Jedes Detail der Stellungen, Gewänder und Ausdrücke hat Poussin so treu wiederzugeben verstanden, dass sein Werk sehr erfolgreich ausgefallen ist. Vielleicht vermisst man etwas von dem naiven Gesichtsausdrucke der Hauptpersonen, selbst darin findet man jedoch die Einfachheit des Freskos wieder. Poussin giebt jeder einzelnen Form mehr Schönheit und wirkt dadurch, dass er grössere Geschicklichkeit und bessere Technik besitzt. Das alte Bild zieht durch sein weiches, harmonisches, einem Pastel ähnlichsehendes Kolorit an, sein hervortretender Ton ist bläulich-grün. Die Farben der Kopie sind dunkel geworden und die Schatten zu sichtbar; die violetten Schattierungen in den Gewändern der Braut und des Bräutigams sehen jetzt grau-schwarz aus. Alle solche Arbeiten bedeuteten, was Nicolas Poussin anlangt,

nur Beobachtungsstudien. Nicht durch sklavisches Kopieren wurde dieser Meister „ein Künstler für Bildhauer".[1]) In den grossen Sammlungen der Villa Ludovisi zu Rom entdeckten der Maler und sein Freund Du Quesnoy einen reichen Schatz[2]). Tizian's Gemälde „Das Venusfest" (Galerie Prado zu Madrid) hatte besondere Anziehungskraft für beide und sie modellierten Kindergruppen nach den Cupido-Gestalten in diesem Bilde. Du Quesnoys Elfenbeinreliefs von Kindern beim Spielen sind wunderbar schön. Poussins Bilder — „Das Koncert" (Louvre), „Kinder spielend" (Marquis of Westminster), die Genien und Liebesgötter in verschiedenen anderen Werken stammen direct von Titian her. Kein Wunder, dass die Menge allerliebster kleiner Kinder in ihrem Spiele und ihrer Freude auf ihn dauernden Einfluss ausübten.

Bellori sagt (Seite 266), Nicolas Poussin habe ganz selbstverständlich Domenico Zampieris Atelier zu Rom besucht.[3]) Von dem Tage an, wo Domenichino den Preis in Bologna für sein Zeichnen gewann, fuhr er fort, seine Kunst nach den Lehren der Carracci zu vervollkommnen. Ludovico, Agostino und Annibale Carracci, die Gründer der Schule zu Bologna, verdienen Lob als tüchtige, gewissenhafte Maler. Sie reisten in Italien umher, studierten die grossen Meister und glaubten, da sie die besten Eigentümlichkeiten und Eigenschaften von diesem und jenem berühmten Künstler annahmen, sie könnten eine Reform hervorrufen. Aber am Ende des sechzehnten Jahrhunderts war die Schaffenskraft der Künstler erschöpft. Keine Mischung verschiedener Stilarten nach Formeln hätte glücken können oder das Bedürfnis der Zeit gestillt. Damals, als die Maler in Rom für Guido Reni schwärmten, verteidigte Poussin den Stil der domenichinischen Kunst. Guido war kein Mystiker, sein Ecce Homo und Christus am Kreuz leiden in einer interessanten und erkünstelten Weise. Der Gegenstand bot ihm die Gelegenheit seine technische Ausbildung zur Schau zu tragen. In seinen Werken vermissen wir die Tragödie, die feierliche Wirklichkeit der Passion. Guido Renis Stil zeigt sich am deutlichsten in seinen Engeln, die langes, lockiges Haar, alabasterartiges Fleisch, leuchtende Gewänder, und einen Niobetypus,

---

[1]) Maria Graham. S. 30.

[2]) G. B. Passeri. Vite de Pittori, Scultori ed Architetti etc. Roma 1777. S. 348.

[3]) Adolfo Venturi. La Vita Italiana nel Seicento. Milano 1895. III. S. 361.

die Augen gen Himmel richtend, haben. Die jüngeren Künstler in Rom kopierten den heiligen Andreas auf dem Wege zur Hinrichtung von Guido (San Gregorio Magnus zu Rom).[1]) Poussin erklärte Domenichinos Geisselung desselben Heiligen in derselben Kirche als das bessere Werk.[2]) „Die Communion des heiligen Hieronimus" hatte man von ihrem Platze aus der Kirche San Girolamo della Caritá in Rom weggenommen und in einer Dachstube untergebracht, die Mönche aber, ein neues Altarbild wünschend, schickten Poussin das Werk als eine alte Leinwand, welche er zu seinem Malzwecke verwenden könne. Allein er entdeckte ihren grossen Wert und redete öffentlich davon, da er sie mit Raphael's Transfiguration Christi und Volterras Kreuzabnahme verglich und erklärte diese als drei grosse Meisterstücke der römischen Schule. Als Antwort auf eine Kritik, Domenichino habe seinen Gegenstand entlehnt, sagte Poussin: „Man solle ihn nicht deswegen tadeln, da er sein Werk im Vergleich mit dem des Agostino Carracci weit vollkommener gemacht habe. Den damaligen Streitigkeiten und herrschenden Eifersüchteleien der Künstler zu Rom blieb Poussin bedachtsamerweise fern. Kardinal Montalte hielt beide Parteien so lange er lebte, in Schranken, nach seinem Tode bevorzugte Kardinal Monte die Feinde Domenichinos. Von Natur aus und durch früheres Studium neigte sich Poussin der Gelehrsamkeit dieses Meisters zu. Sie manifestierte sich in genauer Anordnung, sorgfältiger Ausführung, korrekter Zeichnung und künstlerisch geplanten Kontrasten. In Domenichinos Atelier zeichnete der junge Maler nach lebenden Modellen und studierte auch die Umrisse der Formen und Bewegungen der Muskeln. Als Mensch war Domenichino bescheiden, zurück haltend und etwas misstrauisch. Er hatte Poussin aufgesucht, als er hörte, dass ein junger Maler seine Arbeit pries und kopierte. Er schenkte Nicolas seine Freundschaft und seinen Rat so lange als er in Rom wohnte. Im Jahre 1630 wurde Domenichino nach Neapel gerufen, um eine Kapelle des dortigen Doms auszuschmücken. Hier starb er im Jahre 1641, im Alter von sechzig Jahren. Seinen Einfluss auf Poussin verfolgen wir in biblischen Sujets, Landschaften und einigen Details. In den folgenden Gegenständen, welche den beiden gemeinsam sind, scheint es wahrscheinlich, dass Poussin Beistand von dem älteren Meister erhalten habe:

---

[1]) Bouchitté. S. 57.
[2]) Maria Graham. S. 33.

Der Triumph Davids; Esther vor Ahasver; Die Flucht nach Egypten; Die Himmelfahrt der Maria; Die Vision des Apostels Paulus und Der Tod der heiligen Cäcilia. Der Tod der heiligen Cäcilia von Domenichino ist in der Kirche San Luigi zu Rom (das Bild ist von Dom. Cunego gestochen). Die römische Heilige und edle Dame erscheint in einem Zimmer ihres Hauses, wohin man sie, am Halse und der Brust schwer verwundet, nach ihrer Marter gebracht hatte. Sie liegt da, in der Mitte des Raumes, auf einer niedrigen Plattform. Ihr Kopf ruht auf einem Blocke, die rechte Hand liegt auf der Brust, der linke Arm hängt herunter und die Füsse sind krampfhaft heraufgezogen. Sie hat die Augen offen und sieht das Kreuz an, welches der heilige Urban ihr vorhält. Sie ist von Dienern, Freunden und Bekehrten umringt. Ein Engel schwebt gerade über ihrem Haupt; er hält einen Palmzweig und eine Krone. Der Maler hat die Zuschauer in drei Gruppen von je vier Personen geteilt. Zwei Dienerinnen sind dabei; die eine trägt einen Krug Wasser, die andere wischt das Blut von dem Fussboden ab. Sechs Statuen stehen in Nischen im Saale. In Poussins Gemälde desselben Gegenstandes im Museum zu Montpellier (von Car. Baroni gestochen) erblickt man einen grösseren Raum, verziert durch mehr barokartige und architektonische Dekoration als Bildhauerarbeit. Die Heilige liegt auf einem marmornen Mosaikfussboden, ihr Kopf ist nur wenig erhoben und ihr Unterkörper ruht in einer bequemen Stellung. Zu beiden Seiten bilden die Beschauer nur zwei Gruppen. Rechts steht St. Urban mit einem Begleiter. Vor diesem kniet ein Weib in der Nähe der Heiligen; hinter ihr stehen drei Gestalten, ein Mann und zwei Frauen, von denen eine ihr Kind in den Armen hält. Im Vordergrunde, den Beschauern seinen Rücken zuwendend, wartet ein Mann, der scheinbar der Henker ist oder derjenige, welcher St. Cäcilia soeben nach ihrer Wohnung gebracht hat. Links im Hintergrunde sieht man eine Frau, die neben einer hohen sehr schönen Vase steht. Zwei Frauen beschäftigen sich mit der heiligen Cäcilia und wischen Blut von ihrem Halse ab. Noch zwei andere blicken die Scene still und traurig an. Ein Engel schwebt ins Zimmer herein und bringt die Siegeszeichen mit. Die Heilige schliesst ihre Augen; sie scheint schon todt zu sein. In keinem anderen Gemälde, den Noces Aldobrandini ausgenommen, kann man von einem fast genauen Kopieren des Werkes eines andern Künstlers sprechen. In den Details jedoch werden zwischen den beiden Bildern viele Unterschiede entdeckt werden. Eine reichere Umgebung, weniger Blut auf

dem Boden und dem Körper der Cäcilia, eine ruhigere Stellung und bessere Gruppierung zeichnen Poussins Werk aus. In Domenichinos Schöpfung sind der Ausdruck des Gefühls und die Erkenntnis der Anatomie entschieden besser.[1]) M. Clement[2]) stellt die Hypothese auf, dass dies das einzige authentische Werk sei, welches man dem Nicolas Poussin in der Periode vor der römischen Reise zuschreiben dürfe. Ei findet darin etwas Gothisches, etwas von dem Stil Jean Cousins. J. Renouvier aber meint, das Bild zeige im Gegenteile grosse Ähnlichkeit mit Domenichinos Manier. Domenichino malte seine St. Cäcilia, nachdem er in der Kapelle des heiligen Nilus zu Grotte Ferrata und nachdem er in Bassano arbeitete, ehe er nach Bologna ging, d. h. zwischen den Jahren 1612—1617. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Nicolas Poussin eine Kopie dieses Gemäldes in Paris fand und ist beinahe sicher anzunehmen, er habe sein St. Cäciliabild in Rom gemalt, nachdem er dort seines Meisters Komposition studiert hatte.

Im Jahre 1626 kehrte Kardinal Barberini zurück, und bald darnach erhielt der Maler von ihm Aufträge für einige Bilder. Unter diesen befanden sich „Die Zerstörung von Jerusalem", und „Der Tod des Germanicus". Kardinal Barberini schenkte das erstgenannte Werk einer Herzogin d'Aiguillon und eine Replik, von Poussin gemalt, gab er dem Prinzen d'Eschenberg, kaiserlichen Gesandten am päpstlichen Hofe. Eines von den beiden Gemälden ist jetzt im Wiener Museum. Dies verglichen mit einer Handzeichnung im Louvre, illustriert Poussins Methode, Repliken zu machen. In dem Exemplare zu Wien unterbrechen römische Soldaten und Henker einen Augenblick ihre grausame Thätigkeit, die sie bis jetzt sehr in Anspruch genommen hatte, um der Wut des Volkes Einhalt zu thun. Alle Augen blicken zu Titus empor, alle Soldaten warten auf seinen Befehl. Der General erschrickt, wie er den inneren Tempel schon in Brand sieht. Der Raub hat darin begonnen, und Soldaten führen die wertvollsten Sachen, darunter die goldenen siebenarmigen Leuchter mit sich fort. Der äussere Tempel ist schon

---

[1]) Ph. de Chennevières sagt (S. 125): „Cette énigmatique Mort de Sainte Cécile, dont le faire serait si isolité dans l'oeuvre du maître." Demjenigen, der Domenichinos Bild gesehen hat, welches genau der Legende der Heiligen entspricht, erscheint alles klar.

[2]) Gazette des Beaux-Arts. Paris 1860. 5. S. 13. — Der Tod der St. Cäcilia wurde für M. de Breteuil, Gesandter aus Malta in Rom, angefertigt.

DER TOD DES GERMANICUS.
Barberini-Galerie zu Rom.

Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Digitized by Google

teilweise zerstört. Kleine Details können manchmal zur Identifikation eines Werkes beitragen.[1]) Im Vordergrunde dieses Bildes steht ein Römer, der einen sechskantigen reich verzierten Schild trägt. Dieser Schild sollte zu modern sein, um von Poussin herrühren zu können. Aber in „Venus erscheint Aeneas", einem von Bellori in der Galerie zu Rouen beschriebenen Bilde, hat der Maler das Gegenstück des vorher erwähnten Schildes gebracht. In der Zeichnung erblickt man einen späteren Moment der Geschichte desselben Gegenstandes. Flammen schlagen aus dem Dache des Tempels hervor, Titus und seine Offiziere zu Pferde versuchen kräftig aber erfolglos die tollkühnen Angriffe der Soldaten zurückzuschlagen und des Tempels Plünderung zu verhindern. Alles ist voll Leben, Bewegung und Verwirrung, jedoch ohne Übertreibung. Mit wenigen Ausnahmen sind Poussins Handzeichnungen mit der Feder und indischer Tinte oder mit Bistre gewaschen ausgeführt. Er sucht darin nur die Anordnung der Gruppen, die Stellungen der Figuren, und den grossen Gedanken seiner Komposition anzudeuten. Die beschriebene scheint eine seiner früheren Zeichnungen zu sein. Er giebt wenig Acht auf die Köpfe, und den Umrissen mangelt die Schärfe. Die Handlung jedoch versteht er gut zu charakterisieren, und seine Gruppen sind auf geschickte Weise angeordnet. Er folgt der Geschichte treu. Bellori sagt (Seite 267): „Die Replik sei das bessere Werk." Die Zeichnung reicht in einen späteren Moment der Erzählung hinein, sie ist die kräftigere Kompositon, obgleich alles nicht so dramatisch, nicht so künstlerisch aufgefasst ist, wie in dem Wiener Bilde.

Das Thema für den „Tod des Germanicus" fand der Maler in Tacitus Annalen (Liber II, 72). Germanicus liegt in Kissen aufgerichtet auf seinem Lager und empfängt einige seiner Krieger, etwa neun bis zehn Männer, die Schwerter, Lanzen und eine Standarte tragen. Er redet seine Freunde an und beschuldigt Tiberius seines durch Vergiftung herbeigeführten Todes. Agrippina sitzt weinend am Sterbebette ihres Gemahls; sie bedeckt ihr Antlitz. Die Kinder des Germanicus, das jüngste von einer Wärterin getragen, bilden mit der Mutter eine rührende Gruppe. Vorn, in der Mitte, steht ein Krieger, der seinen rechten Arm in die Höhe hebt und schwört Germanicus' Tod zu rächen. Hier ist Naturalismus, ohne dass uns des Malers Streben nach Effekt in der Darstellung

[1]) M. Clement spricht das Werk Nicolas Poussin ab; er giebt uns jedoch keine Gründe an, die dies rechtfertigen könnten. Gazette des Beaux-Arts Paris 1874. 9. S. 176.

auffallen würde. Aus der römischen Geschichte hat er die Kostüme und alle Nebensachen genommen. Das Licht ist ziemlich gut verteilt; es fällt auf Germanicus Antlitz und Oberkörper, auf die Weiber und Kinder, und auch auf den Krieger im Vordergrunde. In der Wahl solcher Gegenstände zeigte Nicolas Poussin zu dieser Zeit seine besondere Neigung; er that wohl noch mehr, da er ein gutes Beispiel lieferte. Man hätte ihn mit Recht einen Reformator nennen können, da er sich der damals überall herrschenden Mode und der Manieriertheit der Schulen widersetzte.

In der Bibliothek des Palastes Barberini zu Rom, fand Poussin einige Abschriften der Manuskripte von Leonardo Da Vinci, die der Kardinal während der Jahre 1626—1643 von den in Mailand aufbewahrten Originaltexten hatte abschreiben lassen. Nicolas Poussin und Gaspard Dughet schrieben die auf solche Weise gemachte Kopie des „Trattato della Pittura" von Da Vinci ab. Am Rande einiger Seiten zeichnete Poussin kleine Umrisse und auf einzelne Bogen verfertigte er Zeichnungen als Textillustrationen. Im Jahre 1651 gab Rafael Dufresne zu Paris die erste Ausgabe dieses Malerbuches von Leonardo heraus und widmete es der Königin Christine von Schweden.[1]) In diesem Buche erschienen Poussins Zeichnungen im Texte durch allerlei Hinzusetzungen und Veränderungen eines Malers Charles Errard und eines Stechers Lochon sehr verändert. Fünf spätere Ausgaben erschienen, nämlich: im Jahre 1735 zu Neapel; im Jahre 1786 zu Bologna; im Jahre 1796 zu Paris; im Jahre 1804 zu Mailand und im Jahre 1805 zu Perugia. Von der Pariser Ausgabe stammen alle späteren — mit Ausnahme der Florentiner, im Jahre 1792 herausgegeben — bis auf die römischen von Manzi im Jahre 1812. Dufresne besass weder die Originalmanuskripte von Da Vinci, noch verfolgte er die ihm zugänglichen Abschriften.[2]) Dr. Max Jordan nennt Errards Abbildungen nach Poussins Dessins academisch. Er sagt, sie sehen wenig den Zeichnungen Leonardos ähnlich und verlieren durch den Vergleich damit; ihre Grösse und Anzahl stören eher als dass sie die Verständlichkeit erhöhen. Ohne Zweifel hat Dr. Jordan recht, wenn die Rede von den

[1]) Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci nuovamente data in luce, con la vita dell' estesso autore, scritto da Rafaelle Dufresne. Paris 1851.

[1]) Max Jordan. Untersuchungen über das Malerbuch des Leonardo Da Vinci. Leipzig 1872. S. 3—4.

Illustrationen in Dufresnes Buch ist. Poussins Entwürfe aber in seiner Abschrift machen keinen störenden Eindruck. Diese Bilder stehen ausserhalb des Textes, sind klein, fast nur Umrisse, und sehen wie bescheidene Bestrebungen eines Studenten aus, der sich selber über den Text klarer zu werden sucht.

„Le Traité de la peinture, traduit de l'Italie" par Roland Fréart Sieur de Chambray. Paris 1651, wurde Nicolas Poussin gewidmet.

Nach der Veröffentlichung dieser Übersetzung schrieb der Stecher Abraham Bosse, Professor der Perspektive an der königlichen Akademie in Paris, an Poussin und fragte nach seinem Anteil daran. Der Künstler antwortete: [1]„Ich habe zu verschiedenen Zeiten Freude und Vorteile durch Kritik erhalten, die oft in so hastiger französischer Manier ausgesprochen war, dass eine Selbsttäuschung hervorgebracht werden konnte. Ich bin Ihnen für ein so günstiges Urteil dankbar. Was Da Vincis Buch betrifft, so ist es wahr, dass ich die menschlichen Figuren gezeichnet habe, welche Çavaliére Cassiano Del Pozzos Abschrift angehören, die anderen Illustrationen aber, wie sie alle heissen, weiss ich nicht, sind von einem gewissen Alberti, der auch die Pläne in Rome Souteraine zeichnete. Die armseligen Landschaften in dieser Abschrift, die M. Cambray gedruckt hat, sind von Sieur Errard hinzugefügt, ohne dass ich etwas davon wusste. Alles was gut in seinem Buche ist, könnte auf einem Bogen in grossen Buchstaben geschrieben werden. Diejenigen, die glauben, dass ich alle solche mir gewidmeten Schriften gut heisse, kennen mich nicht, mich, der geschworen hat, in meinem Fache schlecht gemachten Dingen keinen Raum zu geben."

In einem Katalog „des livres rares et précieux manuscrits et imprimés, Bibliothèque de Firmon-Didot, Paris, 1882" unter Nummer 44, auf Seite 69, findet man die folgende Notiz: „Trattato della Pittura, Trattato della Perspectiva. In 4, de 162 ff. dessins, etc." Wertvolles Manuskript auf Papier, meistenteils von dem berühmten Nicolas Poussin geschrieben, und durch neunundzwanzig Seiten mit Zeichnungen verziert. Es enthält auch einen Tractat Leonardos über die Perspective, welcher bis jetzt nicht herausgegeben ist. Dieses Werk gehörte dem Kanzler Mathieu Molé."

Ant. Aug. Renouard, der das Werk besass (ehe es in die Bib-

---

[1]) Traité des Pratiques Geometrales et Perspective etc. Abraham Bosse. Paris 1665. S. 128.

liothek Firmin-Didot kam) beschrieb es in seinem Katalog (Paris, 1819), auf folgende Weise: Im Jahre 1815 wurde in London, für £ 102,18 s., unter den Büchern von James Edwards, ein Manuskript, Da Vincis Malerbuch enthaltend, verkauft.[1]) Dieses Werk hielt man für die Kopie, welche M. de Chantelou den Poussin hatte abschreiben lassen, (der Maler verfertigte die Abschrift für Del Pozzo, der sie seinem Freunde M. de Chantelou schenkte) und für die, welche Dufresnes Publikation zu Grunde lag.

Als der Besitzer einer anderen Handschrift desselben Tractats, welche der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts angehört und auch mit Zeichnungen geschmückt ist, deren Schönheit die Hand eines Meisters ersten Ranges zeigt, suchte ich den Verfasser der Abschrift und Dessins zu finden. Die Existenz des „de Chantelou"-Manuskripts führte scheinbar zum Schlusse, dass meine Kopie einem andern Künstler zugeschrieben werden musste. Ein so grosser Meister wie Nicolas Poussin hätte nicht zweimal den Text desselben Buches abgeschrieben noch weniger zum zweiten Male dieselben Illustrationen gezeichnet. Ich sah mich zu einem andern Schlusse gezwungen. Es muss zwei Manuskripte geben. Das eine, für einen Freund und Gönner bestimmt, wurde in Folio und wahrscheinlich von einem geschickten Abschreiber angefertigt. Das andere, in weniger sorgfältiger Schrift, auf kleinen Bogen, in Quarto geschrieben, ist das Exemplar, welches der Meister für sich selber reserviert hatte. Von diesem wurde die Kopie für M. de Chantelou ausgeführt. Die zwei Werke gleichen einander und die Hypothese von zwei verschiedenen Künstlern erscheint sehr unwahrscheinlich. Die Zeichnungen in Beiden haben denselben Charakter und sind von Nicolas Poussins Hand. Die französischen und italienischen Schriften in meinem Manuskripte sehen nicht gut genug aus, um Arbeit eines bezahlten Kopisten zu sein. Einige ausgezeichnete Kritiker und Maler (Prud'hon, Moreau, u. A.), haben diese für Originalwerke erklärt. Nach dem Vergleiche der zwei Abschriften mit den autographischen Poussinbriefen in der Bibliothèque Nationale, in dem Louvre, und in anderen Sammlungen zu Paris, kam ich zur Überzeugung, dass die Schriften in meinem Buche von Nicolas Poussin und Gaspard Dughet geschrieben worden sind, und die im zweiten Exemplare von einem Abschreiber. Die Zeichnungen in der „de Chan-

[1]) Dieses Werk ist in England in der Sammlung von Mr. Esdaille.

telou" Handschrift sind auf Ölpapier, ein Beweiss dafür, dass sie über andern genau nachgeahmt worden sind."

Durch die Freundlichkeit des M. G. Paulowski, Conservateur de la blibliothéque Firmin-Didot, wurde es dem Autor gestattet, dieses wertvolle Buch zu sehen und ehrfurchtsvoll in die Hände zu nehmen. Nach der viele Wochen dauernden Beschäftigung mit den autographischen Briefen und Zeichnungen des Meisters, war es ihm leicht, sofort die Handarbeit des Nicolas Poussin zn erkennen. Seine Schrift ist sehr charakteristisch; sauber, klar und leicht zu lesen. Im Gegenteil zeigen die von Gaspard Dughet geschriebenen Seiten einige Tintenflecken und sehen weniger nett und ordentlich aus. Von den einhundertzweiundsechzig Blättern sind die ersten vierzig, und von einhundertundzwei bis einhundertzweiundsechzig, von Nicolas Poussin geschrieben worden, die andern von Gaspard Dughet. Acht Blätter enthalten einen bis jetzt noch nicht gedruckten Aufsatz von einem Mönche P. Mazzenta über das Leben und die Werke des Da Vinci. Das Titelblatt fehlt. Zehn Seiten der Zeichnungen sind mit der Feder in Tinte ausgeführt; zwei mit Bleistift, während die andern mit der Feder gezeichnet und nachher mit Bistre gewaschen worden sind. Der Einband dieses Buches ist ein Wunderwerk. In der Mitte des Deckels sieht man das Wappen der Familie Molé mit dem des Hauses Mesgrigny verbunden. Dieser Einband („de dorure au pointillé") wurde vor dem Jahre 1656, das heisst, vor dem Tode des Kanzlers Molé verfertigt. Man glaubt, Nicolas Poussin selber habe das Werk diesem Staatsmanne geschenkt. Der gegenwärtige Besitzer schätzt das Buch auf zwölftausend Francs.

Des Malers erste wichtige Leistungen in Rom waren die Aufträge von Kardinal Francesco Barberini.[1]) Sie gewannen ihm einen neuen Gönner — Cavaliére Cassiano Del Pozzo, einen Vetter des Erzbischofs von Pisa, Antonio Del Pozzo, welcher die Erziehung des jungen Cavaliers leitete. Cassiano ward im Jahre 1590 zu Turin geboren. Er studierte in Bologna und Pisa, bekleidete eine Zeitlang ein Richteramt in Siena, siedelte dann nach Rom über, und wurde Sekretär des Kardinals Barberini. Dieser Kardinal hatte denselben Geschmack seines Oheims, des Maffeo Barberini, Papst Urban VIII., der in seiner einundzwanzigjährigen Regierung seiner Familie grosse Summen Geldes und viele Ehrenstellen

[1]) J. Dumesnil. Histoire des plus celèbres amateurs Italiens et de seurs Relations avec les artistes. Paris 1855. S. 405—452.

schenkte. Er ernannte seinen Bruder und zwei Neffen zu Kardinälen und trug eine prahlerische Neigung für Kunst zur Schau. Der Palast des Kardinal Francesco Barberini wurde ein Sammelplatz für die Gelehrten und Künstler in Rom. Beide Männer, sowohl der Kardinal als auch sein Sekretär, begünstigten Domenichino. Cassiano Del Pozzo begleitete den Prälaten auf seinen Gesandtschaften nach Spanien und Frankreich. Zurückgekehrt nach Rom, wurde er vom Kardinal angestellt, die Ausgrabungen auf seinem Gute zu Palästrina zu verwalten. Das Verzeichnis von Del Pozzos Privatsammlungen füllt dreiundzwanzig Bände. Während der ersten Jahre ihrer Bekanntschaft verfertigte Poussin viele Zeichnungen für ihn nach antiken Skulpturen. Neben seinen grossen und verschiedensten Kenntnissen als Sammler und Antiquar, besass Del Pozzo einen edlen Charakter. Er erwies sich dreissig Jahre lang als ein beständiger und zuverlässiger Freund Poussins. Bottari giebt uns vierundzwanzig Briefe des Malers an diesen Gönner, welche hauptsächlich in den Jahren 1640—1642, aus Paris, geschrieben waren.[1]) Ein undatiertes Briefchen aus dieser Periode verdient hier Erwähnung: „An M. de Commandeur Cassiano Del Pozzo. Sie werden es meinerseits vielleicht für unbedachtsam und unpassend halten, dass ich, nachdem ich von Ihrem Hause schon so viele Zeichen Ihres Interesses empfangen habe, niemals ohne eine Bitte an sie schreibe, aber da ich überzeugt bin, dass das, was Sie für mich gethan haben, der Güte eines wohlwollenden Herzens entspringt, wage ich jetzt wieder zu schreiben, da ich wegen einer Krankheit nicht zu Ihnen kommen kann, und bitte Sie mir helfen zu wollen. Ich bin fortwährend krank und besitze kein anderes Erwerbsmittel als die Arbeit meiner Hände.“ Del Pozzo sandte ihm zweihundertundsechzig Francs. Durch die Gunst dieses Gönners erhielt Poussin den Auftrag zu einem Gemälde, das nachher als Mosaikbild für den Altar des heiligen Erasmus in der St. Peterskirche zu Rom ausgeführt worden ist.

„Das Martyrium des St. Erasmus“ (Vatikan) ist 15“ 10‘“ hoch und 10“ 1‘“ breit und mit grosser Sorgfalt gemalt. Maria Graham erzählt (Seite 47), dies sei die einzige Leinwand, welche jemals mit dem Namen des Künstlers bezeichnet worden sei; er habe es deswegen gethan, um zu verhindern, dass man eine unbedeutende Produktion mit den Werken grosser Meister in diesem herrlichen Gebäude verwechsele. Auf

[1]) G. Bottari. Vite de Pittori etc. Roma 1728.

DAS MARTYRIUM DES H. ERASMUS.
In der Vaticanischen Galerie zu Rom.

Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

UNIV. OF
CALIFORNIA

dem Bilde sieht man folgende Worte mit einem Pinsel gemalt: „Nicolaus Pusin fecit.“ Die Geschichte klingt sehr unwahrscheinlich und wird jetzt für falsch erklärt. Poussin hätte schwerlich seinen Namen auf solche Weise verkürzen können.[1]) Man erblickt St. Erasmus über einen kurzen Block ausgestreckt, den Kopf und die Füsse herunterhängend; seine Augen treten hervor und seine Stirn ist durch die entsetzlichen Qualen zusammengezogen. Ein römischer Priester, in weiter weisser Gewandung, versucht durch eindringliches Zureden, dass der Heilige seine Behauptung zurücknehmen und den Herakles anbeten solle, dessen Statue links im Porticus eines Tempels steht. Ein Mann zieht St. Erasmus' Gedärme heraus, während ein zweiter Henker dieselben über ein Rad windet. Zwei Beschauer beobachten die Marter mit grossem Interesse. Ein Offizier zu Pferd giebt dem Manne beim Rade Befehle. In der Luft schweben zwei kleine Engel, die zwei Kränze und einen Palmenzweig bringen. Am Boden in der Nähe des Heiligen liegen seine reichen Gewänder. Nach der Legende hielt Erasmus, einer der Bischöfe der altchristlichen Kirche, alle gewöhnlichen Foltern aus. Deswegen wurde er unter Diocletians Regierung, auf die hier dargestellte Art und Weise hingerichtet. Das dem Maler vom Papste befohlene Thema illustriert die damalige Kirchenlehre. Die Liebe zur Symbolik, der Hass der Nacktheit, das Martyrium des Fleisches, ein Bild wie eine Seite aus der Bibel oder einer Heiligenlegende, dies ist die Raison d'être mancher Kunstwerke von den ersten christlichen Jahrhunderten bis zu Poussins Zeit. Ein Jesuitenvater[2]) empfahl Pomerance ernstlich das Schinden des heiligen Bartholomäus so lebhaft wie möglich darzustellen, weil er dadurch die Herzen zur Frömmigkeit zu bringen hoffte. Die Schilderungen der Marter der Heiligen erhielten einen wichtigen Platz in der kirchlichen Bewegung gegen die Reformation. Man verlangte, dass solche Bilder so realistisch wie möglich gemalt wurden, voller Reiz und Lockungen für die Gläubigen und voll Schrecken für die Ungläubigen. Diesem Zwecke diente die allerbeste Technik und die Geschicklichkeit der damaligen Künstler. Man könnte eine lange Liste solcher Werke citieren. Der Geschmack des Publikums entwickelte sich durch diese, meistens für die Kirchen bestellten Bilder und verlangte nach und nach realistischere Darstellungen der körperlichen Qualen Christi, seiner Apostel,

---

[1]) Ph. de Chennevières. S. 101.

[2]) A. Venturi. S. 356.

und der Heiligen. Wenn[1]) „Nicolas Poussin allen andern Künstlern in seiner Darstellung von Schrecklichkeiten in „St. Erasmus" vorangegangen und den Preis für Grässlichkeit und Geschmacklosigkeit gewonnen hat," so liegt die Erklärung auf der Hand. Dass das Thema ihm geradezu unsympatisch gewesen sein musste, kann man aus der Thatsache schliessen, dass keine andern Bilder dieser Art unter seinen Werken vorkommen, mit Ausnahme des Todes der heiligen Cäcilia, worin kein Gräuel stattfindet und einer Replik des Erasmusbildes, das in jeder Beziehung dieselbe Komposition ist, nur dass der Heilige geschunden wird, und deswegen Bartholomäus genannt werden musste. Diesen Auftrag hielt Poussin für eine grosse Ehre und er that sein Bestes viel darin zu leisten. Alle seine Studien der Form oder des nackten Körpers, der Gewandung des Lichts zeitigen in diesem Werke Früchte. Des Malers Gemütsanlage und seine Erziehung zwangen ihn diese Geschichte gewissenhaft und treu wiederzugeben. Einzelne Gestalten, wie der Hauptmann zu Pferde und zwei Beschauer wurden von ihm wahrscheinlich aus Varins „St. Vincenz" zu Grand Andely entnommen. Dunkle Fleischtöne und die Gewänder gleichen denen von Pietro Testa[2]), während Andrea Sacchis Einfluss dem Meister bei der allgemeinen Anordnung half. Inspiration hatte er bewusst oder unbewusst durch Caravaggio empfangen. Dieses wilde Genie hinterliess Werke, die der Natur so getreu nachgeahmt waren, dass die Künstler überall wohl von ihm lernen konnten. Caravaggios Selbstständigkeit und sein Vermeiden irgend eines anderen Massstabes als des eigenen Empfindens darf man nicht ganz gut heissen, gerade wie man auch die Lehren der Bologneser Schule nicht als ganz schlecht erklären darf. Dieser Maler ging an seinem zügellosen Charakter zu Grunde. Seine Kunst, besonders in religiösen Gegenständen, ist viel zu leidenschaftlich, viel zu subjektiv, um irgend jemanden zu befriedigen. Wenn es wahr ist, dass jemals Nicolas Poussin gesagt habe[3]): „Le Caravage etoit né pour la perte de la Peinture", so meinte er damit nicht des Meisters Kampf gegen den Manierismus. Poussins Worte beziehen sich nicht auf Caravaggios Energie in der Auffassung und nicht auf sein festes Modellieren, sondern auf eine gewisse Unschönheit und Unfeinheit. Vielleicht dachte er, dass Caravaggios allzu schnelle Ausführung, sein

[1]) Carl Justi. Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Bonn 1888. I. S. 322.

[2]) Ph. de Chennevières. S. 101.

[3]) Emeric David. Discours sur la Vie du Poussin. Paris 1863. S. 23.

morbider Geschmack in einigen Sujets, und sein verführerisches Kolorit, seine Lichter und Schatten den Verfall der Malerei beschleunigen könnten. „St. Erasmus" ist insofern ein merkwürdiges und gelungenes Bild als wir keine gekünstelte Haltung der Gestalten bemerken; jede ist in der Handlung ganz und gar aufgegangen. Man kann sich nicht vorstellen, dass sie lange diese Stellungen hätten inne halten können. Dies ist keine abstrakte Komposition.[1])

Das Misslingen von Kardinal Barberinis Gesandtschaft nach Frankreich[2]) führte am päpstlichen Hofe und überall in Rom zur Abneigung gegen die Franzosen. Urban VIII. war unwillig darüber gewesen, dass das katholische Veltlin in Frankreich unter die Herrschaft der ketzerisch-hugenottischen Graubündner kommen sollte. Kardinal Richelieu und der König antworteten dem Legaten, dass sie alle Unterthanen, was sie auch immerhin glauben möchten, vertheidigen und diesen Provinzen frei lassen wollten, ihre religiösen Streitsachen untereinander zu schlichten. Louis XIII. drückte sein Erstaunen darüber aus, dass der Papst, der ihm und seinem Vater sein Emporkommen zu verdanken hatte, so durchaus spanisch geworden sei. „Aber ich", sagte er, „bin weder bigott noch ein Spanier und will meine gute Sache, vertheidigen." Die Reibung zwischen den beiden Höfen führte indirekt zu einer Episode im Leben des Nicolas Poussin. Eines Tages, als er und zwei Freunde von einem Kunstausflug nach Hause gingen[3]), wurden sie in der Nähe der „Quattro Fontane" von einigen Soldaten angegriffen, welche sogleich auf sie zustürzten. Die Kameraden des Nicolas retteten sich durch die Flucht und liessen ihn zurück; er kämpfte allein so gut er konnte, indem er seine Mappe und Steine zu seiner Verteidigung gebrauchte, erhielt aber einen Schwerthieb zwischen Zeige- und Mittelfinger seiner rechten Hand. Wenn das Schwert nur ein wenig anders geführt worden wäre, so erzählt Passeri, wäre ihm und der Malerei ein grosser Verlust geschehen. Um sich in der Zukunft nicht wieder solchem Missgeschick auszusetzen, legte Poussin das Kostüm eines römischen Herrn an,

---

[1]) A. Andresen. Verzeichnis der Kupferstiche nach Nicolas Poussins Gemälden. Leipzig 1863. S. 32. „Martyrium des heil. Erasmus. Um 1651. gemalt." Dies ist ein Irrthum. Der Katalog de él'cole des Beaux-Arts, Paris giebt das Jahr 1626 an. „St. Erasmus" gehört der ersten Periode von Poussins Thätigkeit in Rom.

[2]) Leopold Ranke. Französische Geschichte. Stuttgart 1877. 2. S. 269.

[3]) G. B. Passeri. S. 349.

welches er fortan immer in Italien trug. Während einer bald darauf folgenden Krankheit sorgte Jacques Dughet und seine Frau für den Maler. Jacques schickte einen Arzt und Arznei; seine Frau sah nach den andern Angelegenheiten. Jacques Dughet[1]) ein Pariser, war Koch bei einem Senator in Rom und hatte sich mit einer Römerin vermählt. Sie hatten drei Knaben und zwei Töchter. Poussin heiratete nach seiner Genesung, am 9. August 1630, Jacques älteste Tochter Anna Maria.[2]) Die Frau brachte ihrem Gemahl 1500 livres Mitgift ein, womit sie ein Haus am Pincio kauften. Man hat geglaubt[3]), dass Nicolas Poussin beinahe fünfundreissig Jahre in dieser Wohnung gelebt habe, allein nach einer Volkszählung im Jahre 1656, die nach einer Pest erhoben wurde, wohnte er in der Via Paolina (jetzt Via Babuino); vor dieser Zeit wohnte er im Palazzo Costaguta, wo er einige Landschaften malte. Über Anna Maria hören wir nur Gutes. Sie war eine treue Gattin, teilte ihres Mannes Vorliebe für ein einfaches Leben, erlaubte sich niemals ihn in seinen anhaltenden und eifrigen Studien zu stören, die sie wohl seiner nicht allzu starken Gesundheit wegen ängstigten. Sie war neunzehn Jahre jünger als er. Sie hatten keine Kinder, aber Anna Marias Geschwister waren ein Ersatz dafür. Während der Trennung von seiner Frau in den Jahren 1640—1642 zeigte Poussin, wie man in seinen Briefen wohl bemerken kann, dass ihm diese Abwesenheit schwer ward. Es beunruhigte ihn, als er hörte, sie befinde sich nur ein wenig leidend und er vergalt ihre Sorge seinetwegen mit einer gleich innigen Liebe.

In seinem Hause gesegnet, in Gesundheit gekräftigt, von Armut befreit, konnte Poussin jetzt ungestört der Kunst leben. Zehn fruchtbare Jahre folgten. Eine grosse Anzahl von Werken gehören in diese sorgenfreie Periode, einige davon sind unter seine besten Schöpfungen zu zählen. Nach dem Jahre 1633 unterzeichnete der Maler seine Bilder fast nie; die Chronologie ist deswegen eine schwierige Sache.[4]) Die Mehrzahl der früheren Gemälde offenbaren ein fast gleiches Interesse in

---

[1]) Maria Graham. S. 45.

[2]) Passeri und die, welche ihm folgen, irren sich, wenn sie sagen, dass die Heirat am 18. October 1629 stattfand. — H. Lemonier. L'Annuaire de la Société philotecnique. 1858. t. XX. S. 181. Siehe Anhang.

[3]) Mrs. Mark Pattison. L'Art. 1882. II. S. 122. A. Bertolotti. Artisti Francesi in Roma. Roma 1886. S. 107. Poussin wohnte in Nr. 79 Via Babuino vom Jahre 1637 bis zum Jahre 1665.

[4]) A. Woltmann u. K. Woermann. Geschichte der Malerei. Leipzig 1888. III 1. S. 322.

der Komposition und im Gebrauch der Farben. Zu den mythologischen Scenen lieferten Titian und andere venetinanische Meister Motive. Man bemerkt dies an den kleinen Liebesgöttern mancher Bacchanale (in der schlafenden Figur einer Venus oder Nymphe, in dem tiefroten Gewande unter oder hinter einer liegenden nackten Gestalt, in dem Dickicht des Waldes neben welchem eine Hauptgruppe arrangiert worden ist, oder im Sonnenaufgang) in den Wolken und der entfernten Landschaft. Sein Kolorit überrascht manchmal. Während man nirgends Tizians üppige, saftige, prachtvolle Töne, wie in seinen besten Werken findet, giebt es Beispiele in Poussins Répertoire, wie die Bacchanale im Louvre, „Die auf dem Satyr reitende Nymphe" in der Galerie zu Cassel, die „Venus" zu zu Dresden, sowie viele andere, wo die Carnation und die roten Farben solche Glut und inneres Feuer haben, dass sie die sonst dunkle Leinwand beleuchten. Eine Serie, bekannt als die „Sieben Sakramente", für C. Del Pozzo gemalt, gehört den wichtigsten Unternehmungen dieser Periode an. Sie werden im Kapitel IV, im Zusammenhange mit einer zweiten später vollendeten Serie beschrieben werden. Die folgenden Werke gehören den Jahren 1630—1640 an. Die Daten sind aus Poussins Briefwechsel, André Félibiens Entretiens, und aus den Katalogen verschiedener Galerien gesammelt worden. Diese Liste giebt nicht die schon erwähnten Bilder.

1630—1635. Die Jungfrau erscheint dem heiligen Jacobus. (Louvre.)
Die Pest in Ashdod. (Louvre.)
Der Triumph der Flora. (Gal. Dresden.)
Die Anbetung der Könige. (Louvre.)

1635. Parnassus. (Gal. Prado zu Madrid.)

1637. Der Schulmeister von Falerii. (Louvre.)
Rinaldo und Armida. (Gal. Eremitage, St. Petersburg.)
Der Durchgang durch das rote Meer. (Longford Castle, England.)
Die Anbetung des goldenen Kalbes. (Longford Castle, England.)
Pan und Syrinx. (Gal. Dresden.)
Moses schlägt den Fels. (Bridgewater Gal. London).

1638. Die Findung Moses. (Louvre.)
Der Triumph der Galatea. (Gal. Eremitage.)
Vier Bacchanals. (Zwei im Louvre.)

1639. Der Raub der Sabinerinnen. (Louvre.)
Venus erscheint Aeneas. (Lord Northwick, England.)
Das Mannasammeln. (Louvre).
1640. Johannes tauft im Jordan. (Louvre.)

Aus dieser Liste sind sechs Bilder zur kurzen Beschreibung ausgewählt worden.[1]) Diese charakterisieren des Malers Stil in seiner ersten römischen Periode. „Die Anbetung der Könige". Maria sitzt in der Nähe eines zerfallenen Tempels; sie hält das Christuskind auf ihrem Schosse. Hinter ihr steht Joseph sich gedankenvoll auf seinen Stab lehnend. Die drei Könige bieten ihre reichen Gaben dar, und beten das wundervolle Kind an. Neben ihnen sieht man einen Pagen, der eine Krone hält, und ein Weib das bedeutsam den Finger auf die Lippen legt. Links im Vordergrunde sind vier Personen, die dem Gefolge gehören. Sie drücken ihre grosse Freude durch lebhafte Geberden aus. In einiger Entfernung stehen Diener neben ihren Pferden und Kameelen. In diesem so oft von italienischen Malern gebrauchten Stoffe, zeigt sich Poussin weniger erfinderisch und der Mangel an guten Farben verhindert den vollen Genuss. Solche Bilder gewinnen aber wenn sie gestochen oder photographirt werden. Der Anachronismus in den Gebäuden, Landschaften, u. s. w. in Poussins Werken stört fast gar nicht. Man versteht wohl, dass die damaligen Maler keine genauen und richtigen Studien über die biblischen Gegenden besassen.

„Parnass." Dies ist wahrscheinlich Poussins beste Schöpfung in Spanien (Gal. Prado zu Madrid). Raphaels Gemälde desgleichen Namens war sein Muster. Hier sehen wir idealschöne Gestalten in einer reizenden Landschaft. Apollo sitzt auf einer Erhöhung unter einem Baume; ein Mantel bedeckt seinen Unterkörper, die oberen Teile sind entblösst; langes goldenes Haar fällt auf seine Schultern. Er bietet dem Dichter, welcher vor ihm kniet und eine Kopie seiner Verse überreicht, einen Kelch Ambrosia dar. Zur rechten Hand stehen die Musen, Calliope neben dem Apollo. Sie legt einen Lorbeerkranz auf des Dichters Haupt.

[1]) Poussin machte Repliken folgender Bilder: Die Pest zu Ashdod (National Gal. London); Das Reich der Flora (Gal. zu Dresden); Die Anbetung der Könige (Dulwich Gal. England); Die Anbetung des goldenen Kalbes (Stich von Poilly); Moses schlägt den Fels (Hermitage); Die Findung des Moses (Dresden, und Lord Tempel's Coll. England, und Bishof Beckwith's Coll. Savannah, Georgia); Der Raub der Sabinerinnen (Sir Ric. C. Hoare, Stourehead, England).

PAN UND SYRINX.
Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.

Nach einer Photographie von F. & O. Brockmann's Nachf. (R. Tamme) in Dresden.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Im Vordergrunde zu beiden Seiten stehen acht bekränzte Dichter, welche zwei ungleiche Gruppen bilden. Zwei Genien reichen ihnen Schalen voll Wasser aus dem heiligen Strome. Die Nymphe der Quelle ruht in der Mitte, ihr Sitz ist etwas tiefer als Apollos Thron. Fünf Eroten spielen in den Bäumen. Die Figuren, sowohl die Nymphe als auch die zwei Genien gehören Poussin an und werden nicht in Raphaels Parnass gefunden. Poussin führt weniger Poeten ein; seine Musen stehen und Apollo hat keine Violine; seine Bäume sind grösser, höher und näher zusammengedrängt. Beide Künstler haben ihre Begeisterung aus antiken Quellen geschöpft, beide bewahren ihre Individualität, jeder schafft ein poetisches Bild. Raphael ist der grössere Poet, sein Werk freier und idealer. Poussins Gruppen scheinen steifer und seine Komposition hat im ganzen genommen etwas Eintöniges.

„Pan und Syrinx", (aus Ovids Metamorphosen). Die Nymphe, von Pan verfolgt, nimmt in den Armen eines Flussgottes Zuflucht. Zur rechten Seite beobachtet mit gespanntem Interesse eine Flussgöttin Syrinxs Flucht; neben ihr ist ein kleiner Amor. Oben in der Luft, über dem Haupte des Pan, trägt noch einer den Bogen und die angezündete Fakel. Zwei andere Kinder im Grase liegend beobachten ängstlich die Scene zwischen Pan und Syrinx. Alle Gestalten sind inmitten einer reizenden Baumgruppe. Das bis jetzt spärlich sich zeigende Schilf deutet die Verwandlung der Syrinx an. Nichts Überflüssiges ist hier zu sehen; die Gestalten und ihre Umgebung harmonisieren; das Licht und die Modellierung sind vortrefflich, und die Farben sehr warm. Der Künstler fügt antiker Schönheit lebhafte Bewegung der Formen hinzu. Syrinx ist keine Muse, sondern eine Dryade. Die Thatsache, dass Nicolas Poussin fast siebzig mythologische Gemälde geschaffen hat, zeigt eine starke Vorliebe für solche Thematas, immer wieder und wieder kehrt er sich diesen zu; sein letztes Werk, das dem Kardinal Massimi unvollendet zugeschickt wurde, war „Apollo und Daphne" (Louvre). „Welcher Künstler heutzutage", fragt Carl Justi in seinem „Diego Velazquez" (I. S. 259.) „konnte etwas aus solchen Gegenständen wie Nicolas Poussins Bacchanale in ihrem Basreliefsmarsch schaffen?" Bei der Antwort, sollte man bedenken, dass dieser Maler dem siebzehnten Jahrhundert angehörte, seine Erziehung und die Forderungen des Geschmacks dieser Periode sollte man nicht aus den Augen lassen, sondern sich daran erinnern, dass jedes Zeitalter etwas verschieden von den andern die Werke der grossen Meister beurteilt.

„Die Auffindung des Moses.“ Ein Fischer, Moses Vater, hebt aus seinem Boote ein Körbchen empor, worin das Kind liegt, und reicht es einer Frau hin, die am Uferrande steht und dem Gefolge der Königstochter angehört. Die Prinzessin lehnt den einen Arm auf die Schulter einer jungen Begleiterin, weist auf das Kind, und teilt Befehle aus. Eine dritte Figur neben Thermutis beobachtet aufmerksam die Scene. Diese Gruppe ist eine der anmutigsten in all den poussin'schen Werken; sie wiederholt sich, nur eine Gestalt weniger, in Etra und ihre Begleiterin in „Theseus zu Trözene“ (Uffizien und Chantilly). Thermutis ist eine hohe schöne Erscheinung, sie trägt geflochtenes Haar, einen weissen Schleier, und ein gelbes Kleid von einer Spange gehalten. Als Symbol des Nils sieht man einen liegenden Flussgott, der ein Füllhorn hält. Selbstverständlich erscheint in Poussins Darstellungen der hebräischen Geschichten, jedesmal, ein oder mehrere Flussgötter. Auf dem Fluss ist ein Boot[1]) mit drei Personen, im Wasser erblickt man ihr Spiegelbild. Moses Mutter und Schwester warten ängstlich an dem gegenüberliegenden Ufer auf den Erfolg. Eine lange Brücke, eine Pyramide, eine Stadt und einige Hügel füllen den Hintergrund. Dieses Thema, wie es von dem Künstler in fünf Bildern behandelt wird, bezeugt auf hinreichende Weise seine reiche Phantasie. Es ist klar, dass er in jedem Bilde genau die Anzahl der Figuren, ihre Stellungen, Kostüme, und ihren Anteil an der Scene erwägt. Jedes Detail studierte er mit besonderer Berücksichtigung seines Platzes auf der Leinwand, alle Nebensachen müssen zum Hervorheben des Hauptgedankens dienen.

„Der Raub der Sabinerinnen.“ Dieses Gemälde ist so häufig beschrieben worden, dass man wohl zögern könnte, noch irgend eine Anmerkung hinzuzufügen. Wie in den Werken „Tod des Germanicus“ und „Zerstörung Jerusalems“ nimmt der Maler sein Thema aus der römischen Geschichte. Die Handlung ist klar, lebhaft und dramatisch dargestellt und die Komposition sehr gelehrt. Schade nur, dass er nicht genial genug ist, sich selber bei einer solchen Scene vergessen zu können! Eine so überlegte Produktion kann zwar imponieren, sie ermangelt aber doch der Einfachheit und Spontaneität.

„Johannes tauft im Jordan.“ Dies ist die beste Schöpfung der ersten Periode in Rom. Beim ersten Anblick sieht das Gemälde aus,

[1]) Ein Boot mit dem Reflex der Gestalten im Wasser kommt in „Johannes tauft im Jordan.“ Vielleicht stammt das Motiv von Annibale Carracci her. (Landschaft. Galerie zu Berlin).

wie eine grossartige Zusammenstellung eigener Gedanken Poussins und von Entlehntem anderer Meister. Wir begrüssen wieder den Hauptmann zu Pferd, obgleich das Pferd lange nicht so voll Leben ist, wie das im Erasmusbilde. Dieselbe Gestalt, welche mit der Hand in den Bart greift und links blickend dasteht, erscheint im „Tod der Maria." Seinen Studien venetianischer Meister entstammen Weiber und Kinder. Die Männer, welche ihre Kleider entweder aus- oder anziehen, führen uns direkt dem michelangelo'schen Karton „Schlacht zu Pisa" zu, während andere Gestalten als raphaelesk erscheinen. Schliesslich, jedoch muss man dieses Werk bewundern; besonders schön ist die Flussscenerie. Mit diesem Bilde beginnen Poussins wichtige Landschaftsstudien, die in einer späteren Zeit Früchte trugen. Während der Jahre 1626—1640 hat Poussin vierzig bis fünfzig Gemälde gemalt, die meistens Aufträge hochgestellter Persönlichkeiten waren. Sie zeigen seine Kenntnisse der Kunst und der Denkmäler der alten Stadt Rom, sowie der Methode lebender Maler. Nach dem Jahre 1630 endete sein Kampf um die materielle Existenz; er war frei von allem Zwange, konnte nach Belieben schaffen, sich jedoch nicht gegen Unterbrechungen, hervorgerufen durch Krankheit, schützen. So lange er auf dem Mt. Pincio wohnte, hatte er Claude Lorrain zum Nachbar; er kannte wohl auch andere französische und italienische Künstler in Rom, allein bis dahin bot sein Leben wenig Musestunden. Während dieser ganzen Periode arbeitete er selbständig. Er wollte kein sklavischer Nachahmer der Renaissancemeister noch Anhänger weder der Eklectiker noch der Naturalisten sein. Das Benutzen vieler Quellen ist auf des jungen Mannes Bestrebung sich weiter zu entwickeln zurückzuführen. Bei der Behandlung seines Stoffes, zeigt die letzte Analyse seiner Arbeiten eher französische, als normannische Charakterzüge.

Drittes Kapitel.

Hofmaler in Paris. 1640—1642.

Die Aufmerksamkeit des französischen Hofes richtete sich nicht eher auf Nicolas Poussin, als bis seine Kunst allgemeine Anerkennung in Rom erworben hatte. Nachdem einige Aufträge des Kardinal Richelieu in Paris angelangt waren,[1]) erwachte das grosse Interesse für den Künstler. M. F. Sublet de Noyers, Minister des Staates und Krieges, Superintendent der königlichen Paläste etc., suchte Poussin als Hofmaler zu gewinnen. Die Unterhandlungen waren in ihrer Dauer wahrhaft diplomatisch und höchst schmeichelhaft für den Meister. Der Briefwechsel zwischen Paris und Rom fing im Jahre 1639 an. Der erste Brief in der „Collection des lettres de Nicolas Poussin, Paris, 1824" trägt das Datum des 15. Januar 1638. Dies ist wohl ein Irrtum,[2]) aber nicht seitens des Abschreibers, wie der Redakteur Quatremére de Quincy vermutete, sondern ein Irrtum des Malers selbst, der sich noch nicht an das neubegonnene Jahr gewöhnt hatte. Dass dies der Fall war, ergiebt sich aus dem Briefe. Er sagt: „Nach fünfzehn Jahren, die ich in diesem Lande gelebt habe und darin glücklich verheiratet war, hoffte ich hier zu sterben, glaubend wie die Italiener sagen ‚chi sta bene non si muove'." Im Anfang des Jahres 1638 hatte Poussin noch nicht fünfzehn Jahre in Italien zugebracht; das Bild „Das Mannasammeln" für M. de Chantelou, wovon er in diesem Bilde redet, wurde im April 1639 vollendet und

[1]) Maria Graham S. 1.

[2]) Henri Chardon. Amateurs d'Art et Collectionneurs Manceaux du XVII. Siècle. Le Mans 1867. S 33.

erst im Jahre 1639 wurde M. de Noyers Superintendent. In demselben Briefe an M. de Chantelou gab der Maler als Entschuldigung der Verzögerung seine mangelhafte Gesundheit, die Verpflichtung gegen seine Frau und die begonnenen Aufträge an. Er erwähnt eines Unterleibsleidens, das er seit vier Jahren ertragen hatte, und spricht von seinen Qualen unter den Händen der Wundärzte. Er ist willig, im Falle eintretender Schwierigkeiten den Platz des Hofmalers irgend einer geeigneten Persönlichkeit einzuräumen, welche die Stelle verlangt. Er schliesst mit der Äusserung, er sei bereit, den Willen des Königs gehorsamst zu erfüllen. Den 18. Januar schrieb Minister de Noyers an den Maler; vier Tage später kam aus Fontainebleau der folgende eigenhändige Brief von Louis XIII.: „Teurer und Sehrgeliebter; — Uns ist ein Bericht von einigen Unserer speciellen Untergebenen vorgelegt worden, so wohl die Hochachtung betreffend, welche man Ihnen in Rom zu Teil werden lässt, als auch den Rang, welchen Sie unter den vortrefflichen Künstlern Italiens errungen haben. Dem Beispiel Unserer Vorgänger folgend, wünschen Wir so viel wie möglich zu der Ausschmückung Unserer königlichen Häuser beizutragen, indem Wir diejenigen an Unseren Hof berufen, die in den Künsten als hervorragend gelten. Deshalb haben Wir Sie zu Unserem „Peintre in Ordinaire" ernannt. Wir erwarten daher, dass Sie sich vorbereiten und sogleich hierher kommen, wo Ihre Verdienste hochgeschätzt werden. M. de Chantelou wird Ihnen über die Vorteile berichten, die Wir geneigt sind Ihnen angedeihen zu lassen. Wir bitten Gott, Sie in Seinen heiligen Schutz zu nehmen." M. de Chantelou schrieb bald darnach an Poussin über die „Vorteile", die nämlich in eintausend Kronen für die Unkosten der Reise, dieselbe Summe als jährlicher Gehalt und ein Haus, entweder zu Fontainebleau oder in Paris, neu und schön möbliert, bestanden. Sein Engagement würde sich auf fünf Jahre belaufen, der König würde keine Deckendekorationen verlangen, verpflichtete den Maler jedoch, ohne seine Einwilligung keine Aufträge für Privatpersönlichkeiten anzunehmen. [1]) Seinem Freunde Jean Lemaire, damals Hofmaler in Paris, sandte Poussin zwei Briefe vom 19. Februar und vom 15. August 1639 datiert. In diesen äusserte der Maler sein wahres Gefühl. Er verlässt Rom ungern, ehe er die angefangenen Werke für wichtige Gönner vollendet, hat sich aber

---

[1]) Quatremère de Quincy. Collection des lettres de Nicolas Poussin. Paris 1824. S. 25.

entschlossen, im Herbste nach Paris zu reisen, obgleich er sehr bedauert, sein Wort gegeben zu haben, und glaubt, er habe etwas Thörichtes gethan, dass er, bei schwacher Gesundheit, solche Verantwortlichkeit auf sich genommen habe, den Frieden und die Gemütlichkeit seines Heims aufzugeben, wegen Hoffnungen, die sich erfüllen, aber auch fehlschlagen könnten.

Nicolas Poussin kam den 17. Dezember in Paris an. [1]) Die besten Nachrichten von dieser Periode seiner Thätigkeit liefern Poussins Briefe an Cassiano Del Pozzo und Paul de Chantelou. Der Brief vom 6. Januar 1641 an Del Pozzo in Rom berichtet über des Malers sichere Ankunft in Paris und seinen ehrenvollen Empfang. Poussin beschreibt im einzelnen die neun Zimmer in den drei Etagen mit ihren Bequemlichkeiten und ihrem Luxus. Er nennt die Wohnung, welche man ihm in den Tuileriesgärten gegeben, „ein im Sommer wahrhaftiges Paradies". Beim Empfang am Hofe unterhielt sich Louis XIII. eine halbe Stunde mit dem Maler; zum Schluss wandte sich der Monarch an seine Höflinge und sagte: ‚Voila, Vouet bien attrapé!' Nach seiner Heimkehr überreichte man ihm einen schönen Sammtbeutel, zwei tausend goldene Kronen enthaltend. Poussin fügt naiv hinzu: ‚Das Geld hat man hier sehr nötig, alles ist schrecklich teuer.' Schon hat er Heimweh und schliesst seinen Brief: ‚Ich empfehle Ihnen meine Familie in meiner Abwesenheit, die, wenn ich es verhindern kann, nicht lange andauern wird.' Des Königs Brevet seiner Ernennung als erster Peintre-in-Ordinaire beantwortete Poussin am 10. April 1641. [2]) Mit seinem Amte in Paris hatte der Maler die allgemeine Leitung aller Dekorationen und Pläne für die Ausschmückung königlicher Gebäude übernommen. Seine Majestät wollte auch, dass andere Künstler ihre Enwürfe für königliche Aufträge zuerst Poussin vorlegen und bei ihm Rat holen sollten. Poussin erhielt jährlich drei tausend livres Gehalt mit Wohnung.

Für den Hauptaltar der Jesuiten Noviziat-Kirche in Paris, welcher M. de Noyers etwas schenken wollte, malte Poussin ein ihm gegebenes Sujet,

---

[1]) Die Bibliothèque Nationale zu Paris besitzt eine Sammlung autographischer Briefe, 159 an der Zahl, 137 sind von Nicolas Poussin geschrieben, andere von M. de Noyers, Kardinal Mazarin und Giovanni Dughet. Siehe Anhang.

[2]) Manuscript 12347. Bibliothèque Nationale. Paris. Louis XIV. bestätigte durch Minister Colbert am 28. December 1665 dem Maler denselben Titel und dieselbe Pension.

St. Franz Xaver in Indien ruft die Tochter eines japanischen Edelmanns wieder ins Leben zurück. Dieses Gemälde, sechzehn Fuss hoch und vierzehn über lebensgrosse Figuren enthaltend, hängt jetzt im Salon Carré im Louvre. Poussin hat die Legende in einer sehr sorgsamen ausführlichen Manier behandelt. In dem Briefe vom 2. Juli 1641 an M. de Chantelou erklärt der Künstler: „Ich beschäftige mich jeden Abend mit dem Lesen des Lebens von St. Ignatius von Loyola und St. Franz Xaver, um eine passende Episode für das Altarwerk zu finden. Ich habe das Bild messen lassen und erfahren, dass man die Leinwand nicht in mein Zimmer hineinbringen kann, da sie vierzehn und einhalb Fuss hoch ist.“ St. Franz steht den Zuschauern gegenüber, in der Nähe eines Bettes, worauf das verstorbene Mädchen liegt; seine Hände gefaltet, sein Antlitz emporgerichtet, fleht er Christus an, der auf Wolken von zwei Engeln begleitet, erscheint. Eine Gestalt, vielleicht die Schwester, stützt den Kopf des Mädchens; ein Mann und eine Frau stehen hinter ihr. Am Fusse des Bettes neben dem heiligen Franz sieht man die Mutter, die beide Arme gegen ihre Tochter ausbreitet. Drei Männer und noch eine Frau beobachten das Wunder. Vorne kniet ein Priester, der die Vision oben betrachtet. In der untern Hälfte des Bildes wirken die verschiedenen Farben, rot, blau, weiss und gelb nicht besonders harmonisch. Des Priesters schwarze und weisse Bekleidung hat Poussin am geschicktesten gemalt; Christi Gewänder sind lichter im Tone als die graugelben Wolken worauf er thront und ihre Anordnung fügt seiner Gestalt noch grössere Hoheit zu. Die Engel tragen hellgrüne und gelbe Gewandung. Als Antwort auf die Kritik über dieses Werk erwiderte Poussin: „Die, welche sich einbilden, meine Christusfigur gliche mehr einem donnernden Jupiter als einem barmherzigen Gott, sollten wissen, dass ich mich bemüht habe, diesen Formen ihren Charakteren gemäss Ausdruck zu geben. Ich kann mir weder Christus in irgend einer Handlung mit verzerrtem Antlitze noch Gottvater als eine weibliche Erscheinung vorstellen. Als Christus auf Erden unter den Menschen lebte, muss es schwierig genug gewesen sein, sein Aussehen richtig zu beurteilen.“ In diesem ehrgeizigen Versuche, der so verschieden in der Grösse von seinem sonstigen Schaffen ist, sieht man die Hand des Hofmalers, welcher den Geschmack seiner Umgebung zu treffen versucht und M. de Noyers und die Jesuiten befriedigen wollte. Dies eine Mal wich er von seiner gewohnten Auffassungsweise ab. Trotz all seinen Vorzüglichkeiten kommt einem dieses Altarbild als Poussins Styl fremd und sehr gekünstelt vor.

Obgleich man sowohl in den Gestalten als auch in den Kostümen antike klassische Studien bemerken kann, sieht die Christusfigur weder unmännlich noch wie ein Jupiter aus. Moderne und kirchliche Bekleidung passen zu einer solchen Erzählung und Scene ziemlich gut, jedoch, wie sie hier von dem Maler verwendet werden, erscheinen sie als eine grosse Neuerung. Nur wenige hohe Gönner waren glücklicherweise für die Kunst und den Künstler vorhanden, die solche Werke wie „St. Erasmus" und „St. Franz Xaver" verlangten.

Weniger bedeutende Unternehmungen der Jahre 1641—1642 waren Kartons zu Tapeten für die Apartements des Königs, acht an der Zahl. Die Gegenstände waren aus den schon von Poussin gemalten Bildern und aus Raphaels Tapetenkartons entliehen. Poussins Zeichnungen sind nicht mehr erhalten. Der königlichen Presse lieferte der Maler einige später gestochene Entwürfe für Titelblätter der Bibel, des Virgil und des Horaz. „Sein Gedanke" für die grosse Bibel enthält eine geflügelte Gestalt, die Geschichte darstellend, und eine andere, die Weissagung. Die letztere hält in ihrer Hand einen Band, worauf Biblia Regia geschrieben steht; eine Sphinx auf dem Deckel des Buches ruhend, bedeutet die Mysterie. Oben erblickt man die Gestalt Gottvaters.

Louis XIII. trug dem Maler auf zwei grosse Altarwerke für die Kapellen zu St. Germain-en-Laye und Fontainebleau zu verfertigen. Nur eins hat Poussin unternommen und vollendet, — das Bild für St. Germain, „Das heilige Abendmahl" (Louvre). Die Scene findet in einem durch ionischen Säulen verschönten Raume statt; an der Decke hängt eine Lampe mit zwei Flammen. Wenn Poussin den Erlöser stehend und von den Jüngern umringt darstellt, ist er von der konventionellen Behandlung dieses Themas abgewichen. Christus hält in seiner Hand einen Teller mit Brod und segnet es. Auf dem Altartische neben ihm steht der Kelch. Vier Jünger knieen vor dem Heiland, während andere hinter ihm und zu seiner rechten Seite Gruppen bilden. Christus trägt eine blaue Tunika und einen roten Mantel, die knieende Figur links gelbe, die beiden vordern grüne und gelbe Bekleidung; alle Farben jedoch haben sich in einen rötlich-braunen Ton verdunkelt, so dass wir jetzt nur vermuten können wie sie zuerst ausgesehen haben. Daran trägt der Meister nicht allein Schuld, dieser Fehler muss grösstenteils den damals üblichen Gebräuchen für die Vorbereitung der Leinwand und Farben zugeschrieben werden. Durch seinen hohen Platz im „Salle XIV." Louvre, kann man nur mit Mühe den Ausdruck der Charaktere im Bilde studieren. Der Brief

vom 20. September 1641 berichtet darüber: „Ich habe „Das heilige Abendmahl" an seinen Platz in der Kapelle zu St. Germain befestigt.[1]) Das Bild ist gut gelungen." Poussin hat entschieden hier besseren Erfolg gehabt als mit seinem „St. Franz Xaver." Christus erscheint holdselig und mild. Das Licht ist vortrefflich verteilt, die Handgeberden der Jünger aber scheinen erzwungen und wirken wenig ausdrucksvoll. Die Umrisse jedoch haben mehr Leben, das japanische Mädchen ausgenommen, als in der Darstellung des Wunders im „St. Franz Xaver".

Verschiedene Briefe an de M. de Chantelou verschaffen uns einen Blick auf des Künstlers Leben in seinem Tuileriespalaste.[2]) Der Sekretär hatte ihm ein grosses Fass Wein geschickt und bat seinen Freund ihn wissen zu lassen, wie er den Wein fände. Poussin und seine Gäste kosteten davon und erklärten ihn als vorzüglich. Ein anderer Edelmann sandte dem Maler eine so grosse Wildpretpastete, dass er sagte, der Koch habe nichts ausser den Hörnern weggelassen. Poussin schlug wegen schwacher Gesundheit, Überhäufung mit Arbeit und einer sitzenden Lebensweise, die ihn unfähig machte eine fünf- bis sechstägige Reise zu Pferd zu ertragen, eine Einladung Chantilly zu besuchen aus. „Hier sind meine Freuden, hier meine Zerstreuungen. Ich werde mich begnügen, einige Ausflüge nach den Vorstädten von Paris zu machen, um ein bischen frische Luft einzuathmen." Sein grosses Unternehmen in Paris, wie schon oben erwähnt, war der Entwurf für die Dekoration der Grande Galerie du Louvre. Du Perac fing im Jahre 1596 die Konstruktion dieser Galerie an. Unter Louis XIII. und Louis XIV. setzten Percier und Fontaine dieselbe fort. Napoleon I. begann die Central-Dekoration, welche unter dem zweiten Empire von Denuelle ausgeführt wurde. Alle Pläne für die Auschmückung der Grande Galerie von der Zeit Henri IV. bis Louis XIV wurden durch ein merkwürdiges Schicksal vereitelt.[3]) Feuchtigkeit beschädigte die Wand- und Deckengemälde. Im Jahre 1716 musste man deswegen die Malerei von Le Brun und Anderen wegnehmen. Es trat die Frage auf, ob man diese Galerie zu einer königlichen Bibliothek benutzen könne, aber im Jahre 1775 schlug M. de Angiviller vor, dass Kunstwerke hierher gebracht werden sollten. Gegenwärtig wird

---

[1]) Quatremère de Quincy. S. 63.

[2]) Ms. 12347, den 17. April 1651; den 10. Mai; den 30. Mai; den 3. August 1641.

[3]) Ph. de Chennevières. S. 182—189.

diese ungeheuer lange Galerie in sechs grosse Abteilungen abgegrenzt, welche Gemälden der italienischen, spanischen und niederländischen Schule zur Unterkunft dienen. Die „Grande Galerie“ ist in der zweiten Etage eines Gebäudes, das sich vom Louvrepalast bis zum Triumphbogen erstreckt und auf die Seine sieht. Diese Passage ist über dreizehnhundert Fuss lang, siebenundzwanzig Fuss breit und von sechsundneunzig Fenstern erhellt. Nicolas Poussins Plan verlangte eine Behandlung der einzelnen Abteilungen, die eine harmonische und vollständige Gesamtwirkung herbeiführen sollte. Zwischen die Fenster stellte er gemalte, vergoldete, hölzerne, korinthische Pilaster, die bis zum Gewölbe reichten. Oben in Feldern von zwölf zu neun Fuss kamen Jacques Fouquières sechsundneunzig Landschaften von französischen Städten. Diese hatten schöne in Weiss und Gold gehaltene Rahmen aus Stuck. Poussin lieferte auch Wachsmodelle für die Postamente und hatte alle italienischen Vergolder und Stuckarbeiter unter sich. Ausserdem zeichnete er Kartons, welche die Arbeiten des Herakles schilderten, für Bilder in Schwarz und Weiss auf goldenem Grunde, um die Plätze über den Fenstern im Gewölbe auszufüllen. Er plante auch einige Hermen einzuführen, deren Körper der Gewölbekrümmung folgen und deren Basen auf dem Gesimse ruhen sollten. Zwischen je zwei von diesen wollte er Basreliefs anbringen, die nach der Trojans-Säule und dem Constantin-Bogen in Rom modelliert wurden.

Jean Pesne stach neunzehn von den vierzig Kartons der Arbeiten des Herakles, diese gab Gerard Audran im Jahre 1678 in Paris heraus. Drei von dieser Serie werden hier kurz beschrieben. Das erste Blatt trägt den Titel: „Jupiter schickt Merkur zu Alkmene.“[1]) Jupiter thront auf Wolken; sein Gewand fällt über die Knie; die linke Hand hält das Scepter; die Füsse sind unbedeckt; die Stirn und das Barthaar geteilt. Ein Adler ruht zu seinen Füssen. Jupiter streckt die Rechte gegen Merkur aus, ihm Befehle erteilend. In der Luft oben fliegt ein Cupido; er hält den Bogen ausgestreckt vor sich; auf dem Rücken hängt der Köcher; sein Haar flattert zurück und sein Antlitz ist dem Jupiter zugewandt. Seine Gegenwart zeigt uns den Inhalt der Botschaft an. Merkur hat an seiner Kopfbedeckung und an den Füssen Flügel. Er tragt seinen Caduceus oder geflügelten Schlangenstab. Merkur erscheint als

---

[1]) Eine andere Serie mit etwas geänderten Titeln und noch einem Stich sind nach Poussins Dessins von A. Gelée 1850 gestochen worden.

eine fast nackte Figur, er wendet das Gesicht dem Jupiter zu und ist schon im Flug begriffen. „Die Geburt des Herakles." Alkmene liegt auf ihrem Lager, und sieht die Frau an, die das Kind in den Armen hält. In dem anstossenden Zimmer warten einige Begleiterinnen oder Dienerinnen. Blatt 3. „Herakles als Kind tödet zwei Schlangen." Juno hatte aus Hass zwei Schlangen in Alkmenes Haus geschickt, um die Zwillinge zu vernichten. Herakles ergreift diese an ihren Köpfen, in jeder Hand eine und erwürgt sie. Die Frauen sind schnell entlaufen, und der kleine Ipikles zeigt grosse Furcht, Herakles aber richtet sich in die Höhe, freut sich, und scheint sich gar nicht zu fürchten. Nach dieser That weissagte Teresias seine künftige Laufbahn. Dieser kleine Herakles hat kurzes dickes Haar, eine hervortretende Stirne und auffallend muskulöse Beine. Die Schriftsteller weichen über die Zahl seiner Arbeiten von einander ab. Sophokles erwähnt nur sechs; Euripides zwölf, die Metopen des „Theseion" zu Athen geben zehn. Unter Poussins Karton sind zehn „Arbeiten" vorhanden. Er führt Herakles als Halbgott im Umgange mit Göttern und Menschen vor. Er vollzog seine Wunderthaten im Dienste des Eurystheus. Sein Leben nach der Befreiung von diesem Manne und nach seinem Tode spielt in Poussins Kartons fast keine Rolle. Herakles lernt Lyra spielen, den Bogen führen, die Perde lenken. Er geht zeitweise entblösst, trägt manchmal ein Löwenfell auf seinem Arme oder über die Schulter geworfen, aber beim Kampfe lässt er es am Boden liegen oder hängt es an einen Baumzweig. In den Scenen, wo ihn Chiron unterrichtet, und wo er mit dem Viergespann fährt, auch in der ersten Arbeit erscheint er bartlos. Als reifer Mann, mit vollem Bart, gleicht er wenig dem praxitelesischen Typus, er sieht fast wie ein Polyklet-Athlete aus. In mehreren Scenen trägt er über der Stirn eine Kopfbinde. Seine Waffen sind der Bogen, der Pfeil und die Keule. Diejenigen, welche mit ihm kämpfen, tragen Schwerter und Schilde. Beim Wagenrennen gebraucht er Zügel. Verschiedene Statuen, Reliefs, Sarkophage in Rom und literarische Quellen wie Pindar and Theocritus lieferten Poussin das Material für diese Werke. Man kann die Kartons mit Kameen oder geschnitzten Gemmen vergleichen, der Gesamteindruck sollte einfach, dekorativ und skulpturesk wirken.

Von der Eifersucht der Rivalen Nicolas Poussins in Paris hört man zuerst in dem vom 18. August 1641 datierten Briefe: „Baron Fouquières ist in seiner gewöhnlichen grossartigen Weise gekommen,

mich aufzusuchen. Er hält es für sonderbar, dass ich die Direktion der Arbeit in der Grande Galerie unternehme und keinen Rat bei ihm hole. Er erklärt, er habe vom König eine, durch den Minister bestätigte Kommission, welche ihm die Leitung übertrage; was wir anderen hier leisten scheint ihm Nebensache. Ich erzähle dies, um Sie damit zu erheitern." Jacque Fouquières wurde in West-Flandern geboren; er studierte in Antwerpen unter De Pils, Sammt Brueghel und Rubens Man hielt ihn für einen der besten Landschaftsmaler seiner Zeit. Die Felsen, Berge und Wälder in seinen Bildern wurden besonders hoch gepriesen. Fouquières arbeitete mehrere Jahre für Rubens und diente auch dem Landgrafen von der Pfalz. Um 1621 kam er nach Frankreich. Louis XIII. schickte ihn nach verschiedenen Städten des Landes, um Landschaftsstudien für die Louvrebilder zu sammeln.[1]) Er amüsierte sich, trank viel, faulenzte und vollbrachte wenig. Im Jahre 1620 wurde er nach Paris zurückgerufen. Fouquières glaubte ganz ehrlich seine Landschaften seien die Hauptdekoration der Grande Galerie und, als seine Erwartung die Leitung zu erhalten, fehl schlug, beklagte er sich bei M. de Chantelou schriftlich darüber. Er hatte den Barontitel von Louis XIII. und in der That hatte er auch einen ihm im Jahre 1626 überreichten Auftrag, solche Direktion betreffend, empfangen. Fouquières begann das Werk in der Galerie, hatte aber bis zur Ankunft Poussins, wenig darin vollbracht.

Seinem Freunde Del Pozzo entdeckte Poussin mehr von dem Zustande der Dinge in Paris: „Das Joch, welches ich auf mich geladen, verhindert, dass ich Ihnen Beweise meiner Liebe liefern kann. Bald hoffe ich frei zu sein, um mich Ihrem Dienste zu widmen. Ich arbeite ohne Aufenthalt und wollte gerne Ermüdung und Abspannung ertragen, um etwas Gutes vollbracht zu haben. Wenn ich noch länger in diesem Lande bleibe, werde ich ein wahrhafter „Strapazzone" (Taugenichts) werden, so wie überhaupt die Menschheit hier. Studien der Antike in Paris sind fast unbekannt, wer geneigt ist Gutes zu leisten, sollte fern bleiben. Ich finde hier niemand, der mir beistehen könnte." In einem langen Berichte an den Minister de Noyers erzählte der Maler die Geschichte seiner Arbeit in der Grande Galerie und verteidigte sich gegen die Anklage von Lemercier, Fouquières und Vouet. Sein Trost

---

[1]) Revue de l'art français. Paris 1888. S. 100.

[2]) Quatremère de Quincy. S. 63.

ist, dass viele berühmte Künstler unter Neid und Intriguen gelitten haben. Er hat nur versucht, Lemerciers architektonische Baufehler zu verbessern. Als Antwort auf Vouets Kritik, dass die Deckenverschönerung zu unedel aussehe, sagte er; niemand habe ihm vorgeschlagen ein so ausserordentliches, prächtiges Werk dort anzubringen. Solch ein Unternehmen in einer so langen Galerie hätte man nur mit Schwierigkeiten ausführen können. Er drückt sich in Worten aus, die fast wie eine Weissagung klingen: „Eines Tages wird diese Passage vielleicht wieder in einen so vernachlässigten Zustand kommen, wie ich sie gefunden habe. Ich erinnere Sie an die geringe Neigung in unserm Lande für ästhetische Gegenstände, gleichviel ob sie nützlich oder zweckmässig sind. Kaum sind dieselben vollendet, so sieht man sie als wertlos an, oder man vertilgt sie nach Belieben.“ Der Verlust des Werkes von Nicolas Poussin in dieser Galerie wird durch keinen zerstörenden Zufall erklärt werden[1]); es wurde kaltblütig vom Grafen d,Angiviller vernichtet, um Raum für andere Anordnungen zu gewinnen.[2])

Im Anfang des August 1641 rief man Poussin nach Fontainebleau, um dort nachzusehen, ob einige beschädigte Werke von Primaticcio restauriert werden könnten, und um Rat über die Erhaltung anderer zu erteilen. Der Maler benutzte die Gelegenheit, seinen Wunsch zu äussern, dass man ihm erlaube, nach Rom zurückzukehren, um seine Gemahlin zu holen. M. de Noyers gestattete seine Bitte unter der Bedingung, er solle die von ihm begonnene Arbeit so weit bringen, dass andere Leute sie in der Galerie weiter ausführen könnten, und er solle versprechen, im nächsten Frühling zurückzukommen. Kurz vor seiner Abreise malte Poussin ein Plafondbild für den Kardinal Richelieu — „Die Zeit befreit die Wahrheit von dem Neid und der Zwietracht.“ Dieses Gemälde hat eine runde Form; sein Durchmesser ist 2,97; die Figuren haben Lebensgrösse. Die Wahrheit von den Menschen verlassen und in felsige Gegend verbannt, wird vom Neid und der Zwietracht ergriffen. Die Zeit kommt und trägt die Wahrheit nach den himmlischen Gegenden. Ihr Retter hat das Gesicht eines alten Mannes, aber einen kräftigen Körperbau; sein blauer Mantel ist so drapiert, dass der Ober- und Unterkörper frei

---

[1]) Eugène Delacroix. Journal de Eugène Delacroix. Paris 1893.

[1]) Im Jahre 1669 wurde von Minister Colbert, M. Boulogne angestellt, die Galeriedekoration nach Poussins Entwürfen weiterzuleiten. Er restaurierte einige verbrannte Teile und führte die Verzierung nach seinem eigenen Geschmack aus.

sind; seine Flügel sind grau-bräunlich der Farbe nach; die ganze Figur ist dreiviertel nach links gewandt.

Die Wahrheit ist eine junge, blonde, schöne, nackte Gestalt mit goldenem Haar. Ihre Fleischtöne sind heller als die der Zeit. Sie breitet die Arme aus und wendet sich nach links, sodass man ihr Gesicht im Profil sieht. Sie ruht glückselig in den starken Armen ihres Erretters. Auf den Wolken schwebend, erblickt man einen kleinen Genius, der in der einen Hand eine in einen Kreis sich ringelnde Schlange und in der andern eine Sense trägt. Die Wolken sind grau-grün. Das Licht fällt auf die Wahrheit und den Amor, während das Antlitz und der Unterkörper der Zeit etwas im Schatten erscheinen. Gerade unter des Mannes rechtem Fusse ist ein Streifen goldschimmernden Himmels zu erblicken. Am unteren Teile des Bildes lehnen sich zwei Gestalten gegen die runde Balustrade. Links krümmt sich die Form des Neides. Sie erblickt, wie sie die Augen gen Himmel wendet, die Wahrheit, welche sicher entführt wird. Sie bewegt ihren Kopf und erweckt so die Schlangen, die sie quälen. Ihre Gesichtsfarbe ist schwarzgelb und sie trägt grüne Gewänder. Auf die linke entblöste Schulter fällt das Licht. Die Verkürzung dieser Figur ist meisterhaft. Die Zwietracht, rechts, ergreift ihren Dolch, womit sie die Wahrheit erstechen möchte und schwingt vergeblich eine angezündete Fackel. Sie knirscht mit den Zähnen, wie sie sieht, dass die Wahrheit ihrer Wut entgeht. Sie ist eine Brünette und trägt bläulichgrüne und rote Gewandung. In dieser erfolgreichsten Schöpfung begrüssen wir, zum ersten Male, den reifen selbstständigen Künstler. Hier offenbaren sich die charakteristischen Eigentümlichkeiten und Eigenschaften Poussins; reiche doch gezügelte Einbildungskraft; ausgewählte Gestalten; nichts Überflüssiges und nichts Übertriebenes; das Leben in der Ruhe; harmonische Auffassung und durchaus klare Gedanken. In zwei andern Werken, die nur in Stichen vorhanden sind, hat Nicolas Poussin seine gekränkten Selbstgefühle und seine Entrüstung über die Intriguen der Feinde in Paris ausgedrückt: „Die Zeit befreit die Wahrheit vom Zorn und vom Neid“ (von G. Folo und S. Baudet gestochen). Die Wahrheit liegt auf einem Felsen verbannt. Die Zeit als geflügelter, kahlköpfiger Mann, der auf der Flucht seine Sense und Sanduhr fallen lässt, kommt, um die Wahrheit zu retten. Er reisst sie aus den Klauen der Zorngestalt, die in Wut über ihren Verlust sich in ihren eigenen Arm beisst. Der Neid hält zwei Fackeln, wovon eine den nackten Fuss der Wahrheit berührt.

„Herakles schlägt die Thorheit,[1]) die Unwissenheit und den Neid nieder" (von C. P. Landon gestochen). Auf der rechten Seite wird die Thorheit, ein junges Weib mit Mohnblumen bekränzt, dargestellt. Ihre Füsse ruhen auf Büchern; sie lehnt sich gegen einen Esel, der ihre Liebkosungen vergnügt entgegennimmt. Um des Tieres Hals hängt eine goldene Kette, die eine Medaille mit den Buchstaben J. F. trägt. Lemercier erscheint als ein Genius, der sich damit beschäftigt, die Seiten aus dem Werke von Vitruvius auszureissen. Herakles kommt um sie zu strafen. Der Neid, welcher die Gesichtszüge Simon Vouets hat, strebt vergeblich, sich zu befreien, aber des Helden Keule fällt wuchtig auf ihn. Bald werden die Thorheit und die Unwissenheit dieselbe Behandlung erleiden müssen. Schon erblickt man die Kunstgenien über Herakles Haupt im Begriff, ihn zu bekränzen. Im Plafondbilde für den Kardinal Richelieu wird das persönliche Gefühl, welches ihn auf den Gegenstand gebracht hatte, zurückgehalten; das Resultat ist eine Schöpfung in erhabenem und reinem Stile. Aber aus diesem Stück spricht ein von Leidenschaft erregter Mann. Kein Wunder, dass fast alle Biographen Poussins über dieses Werk stillschweigen. Es ist schwer, im Umgang mit den Menschen immer gerecht zu sein, und in der Behandlung der Ereignisse im Leben eines Künstlers ganz unparteiisch zu urteilen. Frühere Studien, der Geschmack, die Herkunft, viele Dinge kommen zusammen, um es für die meisten Schriftsteller und Kunsthistoriker auf diesem Gebiete schwierig zu machen, ihr Urteil und ihre Meinungen unparteiisch auszudrücken.

Simon Vouets Selbstliebe und Selbstbewusstsein waren dadurch verletzt, dass er seinen Platz als erster Hofmaler des Königs verloren hatte. Ein Blick auf seine lange erfolgreiche Laufbahn bis zum Jahre 1641 wird uns klar machen, wie schwer es für ihn gewesen sein musste, sein Amt Poussin einzuräumen. Er war von Geburt ein Pariser, hatte viele Reisen in England, der Türkei und Italien gemacht, die besten Kunstwerke unter den besten italienischen Meistern studiert, viele Ehrenzeichen zu Hause sowie von auswärts empfangen und eine Menge Bilder für wichtige Personen geschaffen. Im Jahre 1627 nach Paris berufen, empfing man ihn mit grosser Hochachtung, er erhielt eine Wohnung im Louvre und Aufträge von dem König und den Edelleuten. Seine Frau

[1]) C. P. Landon. Vies et Oeuvres des Peintres les plus célèbres etc. Paris 1811. S. 37.

war eine Künstlerin und zwei von seinen Töchtern vermählten sich mit Kupferstechern, die durch ihre Kunst seinen Ruhm und seine Popularität verbreiteten. Simon Vouets Kunstverdienste sind denkwürdig gewesen. Er erregte in seinem Vaterlande ein neues Interesse für die Kunst, führte Typen der Bologneser Schule ein, gründete eine Art Kunstakademie in Paris und lebte noch lange in den Werken seiner berühmten Schüler. Vouets Gemälde zeigen die Veränderungen des Geschmacks und die Mannigfaltigkeiten der damaligen Stilart. In einigen Beispielen erscheint er wahrhaft französisch, anmutig, klar und reizend; in andern müssen wir an seine Muster denken, selten erscheint er selbstständig. In der That arbeitete Vouet hastig, er war geldgierig, wurde oberflächlich und in seinen letzten Werken maniriert. Seine Kunst und seine Methoden waren von denen Nicolas Poussins sehr verschieden. Poussin producierte langsam, stand wenig unter dem Einfluss der herrschenden Mode, studierte jedes Thema so gründlich wie seine Mittel es erlaubten, und hatte seinen eigenen Stil.

Viertes Kapitel.

Leben in Rom.

Nicolas Poussin traf am 5. November 1642 in Rom ein.[1]) Er meinte es aufrichtig, als er M. de Noyers versprach den nächsten Frühling nach Paris zurück zu kehren, dennoch kamen ihm unvorhergesehene Gründe für Verzögerung dieser Reise sehr gelegen. Nach dem Tode des Kardinals Richelieu am 4. Dezember 1642 und dem von Louis XIII am 14. Mai 1643, kam dem Maler erst der Gedanke, dass er sich von seinem gegebenen Worte losmachen könnte. Aus seinen Briefen an M. de Chantelou[2]) erfahren wir etwas über seinen Gemütszustand zu dieser Zeit: „Ich versichere Sie", schreibt er, „obgleich ich den Komfort meines kleinen Hauses und die mir von Gott geschenkte Ruhe geniesse, lebe ich doch nicht ohne Angst. Sie wissen wohl was ich versprochen habe, und dass ich bereit bin M. de Noyers Befehle auszuführen." Drei Monate später berichtet er, dass seine Gemahlin leidend und sein Schwager Giovanni Dughet noch nicht von einem gefährlichen Unfalle wieder hergestellt sei. Im October schreibt er bestimmt: „Ihnen die Wahrheit zu gestehen, beabsichtige ich nicht nach Paris zurückzukehren; obgleich dieses Land von unruhigen Zuständen bedroht ist, gedenke ich nicht von hier wegzugehen. Unglücksfälle können uns überall ereilen." Da wir im Stande sind zwischen den Zeilen zu lesen, und wohl wissen, dass der Meister mit seinem Schicksal in Rom ziemlich zufrieden war, klingt es etwas melodramatisch, wenn er in Briefen über

[1]) Bouchitté. S. 96.

[2]) Ms. 12347. Biblioth. Nationale. Paris. S. 84, 92, 94.

die ungerechte Disposition seines Hauses in Paris klagt. Im Briefe[1]) vom 18. Juni 1645 an M. de Chantelou sagt er: „Sie wissen, dass einige Personen von der Königin Erlaubnis bekommen haben, sich dort zu etablieren; sie haben falsche Briefe verfasst, worin sie behaupten, ich wolle niemals nach Frankreich zurückkehren. Ich bin in Verzweiflung darüber, dass niemand dieser Unwahrheit widerspricht und wünsche mich davon loszusprechen. Deshalb habe ich mich entschlossen den nächsten Herbst hinzugehen, um wieder die Freuden meines Vaterlandes zu geniessen. Giebt es keine Leute dort, die meine Rechte verteidigen wollen? Haben die Franzosen so wenig Hochachtung für die Bürger, deren Verdienste dem Lande grosse Ehre bringen? Können sie es ertragen, dass ein Mann wie Samson Lepage aus seinem Hause Jemanden verstossen sollte, dessen Name ganz Europa bekannt ist? Wenn solche Ungerechtigkeiten überhand nehmen, werde ich Grund haben, mich über mein Vaterland zu beklagen und werde dazu gezwungen, fern von meiner Heimat als ein Verbannter und ein Verwiesener zu sterben." Wie aber lauten die Thatsachen? Das Haus in den Tuileriengärten, welches Louis XIII. dem Maler im Januar 1641, zur Residenz, während seines Pariser Aufenthalts, angewiesen hatte, hielt man zwei Jahre lang nach seiner Rückkehr nach Rom für ihn offen, dann aber wurde es einem Samson Lepage geschenkt. Nachdem der Künstler sich entschlossen hatte, in Rom zu wohnen, fühlte sich die Königin-Regentin bewogen, diese Wohnung einem andern zu geben. Aus einem Patent zu einem Gnadengeschenke[2]) (am 8. November 1644) welches uns auch über die Lage des „petit palais" berichtet, erfahren wir, dass man Nicolas Poussin mit gebührender Rücksicht in dieser Angelegenheit behandelt hatte. Der König befahl Samson Lepage Maréschal des Loges de son regiment des Gardes Suisses, die Übernahme des „pavillon de la cloche" zu verschieben, bis er von Poussin gehört habe. Sein Gesandter zu Rom Marquis de Chamont schrieb: dass der Künstler sich nicht entschliessen könne nach Paris zurückzukehren, wenn er jemals überhaupt zurück käme, so wolle er nicht in jenem Hause wohnen; Lepage könne es beziehen." Poussin[3]), in seinem Briefe von April 1644 dankt M. de Chantelou

---

[1]) Ms. 12347. S. 149.

[2]) Siehe Anhang. — A. Jal. Dictionnaire Crittique. Paris. 1875. S. 997. Arch. de l'Emp. E. 9289.

[3]) Bouchitté. S. 216.

vielmals für die hundert Kronen, welche ihm sein Gönner von dem Verkaufe der Möbel in dem Pariser Hause geschickt habe.[1])

Das Leben in Rom stimmte mit Nicolas Poussins Gewohnheiten, Geschmack, und Temperament überein. Die Reichtümer, welche man ihm, wenn er nach Frankreich kommen wollte, darbot, verlockten ihn nicht. Was er verdiente, neben seiner Pension, genügte für alle seine Bedürfnisse. Er wurde geehrt, war von Freunden und Bewunderern umgeben und ganz und gar der Rivalen ledig. Sein Titel als Hofmaler erhob ihn in der Hochachtung der Römer und noch mehr in der, jener französischen Künstler, welche schaarenweise, des Studiums wegen, nach Italien kamen.

Nur ein einziger Freund blieb in Frankreich zurück — Paul Frèart de Chantelou. Die Brüder de Chantelou,[2]) Jean im Jahre 1604, Roland im Jahre 1606, und Paul im Jahre 1609 geboren, gehörten einer edlen Familie aus Le Mans an. Sie waren mit Minister de Noyers verwandt. Jean und Paul von M. de Noyers zu wichtigen Stellen in der Regierung berufen, blieben, nach dem Austritt und Tode des Ministers im Amt. Roland, gewöhnlich M. de Chambray genannt, trat in den geistlichen Stand über, blieb jedoch, ohne offiziellen Titel, im Dienste des Staates. Pauls Erziehung war weltlicher als die seiner Brüder und gerade eine solche, die ihn besonders vorbereitete, diplomatische Stellungen zu bekleiden. Sein Interesse für die Kunst bewog ihn Werke zu sammeln. Seine Kenntnisse und sein guter Rat beeinflussten beständig den Minister, der ein Finanzier und des Kardinals Richelieu rechte Hand war. Es war Paul de Chantelou, der ihm zuerst riet, Nicolas Poussin die Dekoration der Grande Galerie im Louvre zu übergeben. Er und sein Bruder Roland reisten im Jahre 1640 nach Italien, hauptsächlich um dort Kunstsachen zu kaufen und Poussin und einige italienische Maler mit nach Paris zu bringen. Es ist wahrscheinlich, dass Cassiano Del Pozzo die Brüder in Poussins Atelier einführte. Im Jahre 1645 besuchte Paul Italien wieder, diesmal brachte er zwei diamantenverzierte gesegnete Kronen für Nôtre Dame de Loreto mit, Danksagungsgeschenke von Louis XIII. und

---

[1]) Le Nôtre, im Jahre 1664, zerriss den Pavillon de la Cloche, als er die Tuileriengärten umpflanzte.

[2]) Henri Chardon. Amateurs d'Art et Collectionneurs Manceaux du XVIII. Siècle. Le Mans 1867. S. 16—52.

Anna von Österreich für die Geburt des Dauphins, nachherigen Louis XIV. Nach dem Tode des Ministers wurde Paul Secretär des Duc d'Enghien; im Jahre 1647 wurde er zum Councillor et Maître d'Hôtel ordinaire des Königs ernannt; noch später führte er das Amt des Intendanten der Paläste, Güter und Finanzen von des Königs Bruder und den Titel Gouverneur du Château de la Loire. Als Sammler verlangte Paul de Chantelou viel von Poussin und nahm seine Zeit und Aufmerksamkeit sehr in Anspruch. Eigentlich versuchte er des Malers ganze Thätigkeit nach seiner Rückkehr nach Rom zu beherrschen. Im Anfange, als er von Aufträgen für andere Gönner vernahm, meinte er eine Zeit lang, er habe ein Recht, sich darüber zu beklagen. Drei Jahre und noch länger gelang es ihm, Poussins Arbeitskraft fast ganz zu kontrolieren. M. De Chantelou begehrte Kopien von berühmten Meisterstücken in den farnesischen und vaticanischen Palästen und in verschiedenen Kirchen Roms. Er beschäftigte Pièrre Mignard, Pièrre Lemaire, Pièrre Errard und andere Maler, alle arbeiteten unter Poussins Leitung. Ausser den Bildern, Büsten, Münzen, Hängeleuchtern u. s. w. musste der Maler viele andere Dinge wie zum Beispiel: Riechwasser, Seifen, Leiersaiten und Frangipane-Handschuhe kaufen. Er musste diese suchen, packen, bezahlen, und mit genauen Rechnungen und sorgfältigen Beschreibungen nach Frankreich wegschicken. Dann und wann, mitten in diesen Beschäftigungen,[1]) wagte der Künstler ehrfurchtsvoll dagegen zu protestieren: „Ich habe tausendmal daran gedacht, dass unsere professionellen Kopisten wenig Liebe, Sorgfalt und Sauberkeit in ihren Arbeiten zeigen, und welche Preise sie für ihre grobe Malerei verlangen. Es wundert mich, dass solche Dinge gefallen. Nachdem man schöne Kunstwerke gesehen hat, welche nicht zu haben sind, muss man sich mit Kopien zufrieden geben, die zuweilen gut, zuweilen schlecht sind. Diese könnten den Ruhm trefflicher Meister vermindern, wenn nicht viele Leute Originalwerke gesehen hätten, und den Unterschied zwischen beiden kennten. Diejenigen, welche nur eine schlechte Nachahmung sehen, müssen glauben, dass die Originale auch wenig Wert haben.

Dass Paul de Chantelou Kopien von Cassiano Del Pozzos Serie der „Sieben Sakramente" wünschte (nachdem er ein Bild die „Taufe" gesehen hatte), stimmte völlig mit seinem Charakter überein, und dass Del Pozzo seine Bitte zu gewähren zögerte, aber doch nicht willens

[1]) Ms. 12347. S. 108.

war, sie abzuschlagen, scheint ebenso charakteristisch. Nach kurzer Zeit, entschied Poussin endlich, wenn überhaupt solche Kopien ausgeführt werden sollten, so wäre es für seine Ehre und seines Gönners Befriedigung am besten, dass er selbst diese Arbeit unternähme. Der Maler schrieb[1]) am 17. März 1644 an M. de Chantelou: „Aus Ihren Briefen erfahre ich, dass Ihnen mein Vorschlag, die „Sieben Sacramente" betreffend, angenehm ist. Ich werde mich sofort an die Arbeit machen; alles andere, was ich für Sie zu thun gedachte, bei Seite lassen und meine ganze Zeit diesem Werke widmen. Mit um so mehr Freude und Sorgfalt werde ich arbeiten, da Sie mir freie Hand in der Anordnung des Stoffes, der Grösse der Figuren, und anderen Details geben. Wenn ich so wohl in der Zukunft bleibe, wie ich mich jetzt befinde, so kann ich hoffen, die Serie bald zu vollenden." Der Herzog von Rutland, Belvoir Castle, England, besitzt die erste Folge der „Sieben Sakramente", die in den Jahren 1635—1640 für Cassiano Del Pozzo ausgeführt wurde. Dem Lord Ellesmere, Bridgewater Collection, Stafford House, England, gehörte die zweite Serie, die im Jahre 1644 begonnen und im Jahre 1648 vollendet wurde. Vergleichende Studien[2]) dieser Stiche in den beiden Folgen zeigen manche Züge, worin sie sich im allgemeinen ähneln, jedoch auch bemerkenswerte Unterschiede und einige Stiländerungen. Die Bilder der ersten Folge sind etwas kleiner, 3,3×3 Fuss, die Anzahl der Figuren geringer, die Gruppen zerstreut und locker arrangiert, während der architektonische Rahmen einfacher ist. Doch stimmt der Autor nicht völlig mit H. Bouchitté[3]) überein, dass die Gemälde der zweiten Folge unbegrenztes

---

[1]) Ms. 12347. S. 118.

[2]) Den Fortschritt der zweiten Serie betreffend erlangen wir folgende Daten aus des Künstlers Briefen: „Die letzte Ölung", im April 1644 begonnen, im October 1644 vollendet. „Die Busse", im Juni 1644 begonnen, im Juni 1647 vollendet. „Die Konfirmation", im September 1644 begonnen, im Dezember 1645 nach Paris geschickt. „Das Abendmahl", im September 1647 begonnen, im November 1647 vollendet. „Das Schlüsselamt" im August 1647 nach Paris geschickt. „Die Taufe", im Jahre 1647 nach Paris geschickt. „Die Verlobung", im November 1647 begonnen, im Mai 1648 nach Paris geschickt. Ms 12347.

[3]) Bouchitté. S. 138. La composition y est plus riche, plus élevée surtout, plus réfléchie, plus digne enfin de la majesté du christianisme. Les groupes sont plus étroitement liés dans leurs diverses parties; dans l'ensemble, ils sont mieux subordonnés, les draperies sont plus de largeur, les têtes plus d'expression."

Lob als die besseren verdienen. Poussins Kommentar ist nur fragmentarisch und hilft wenig diese Frage zu schlichten. Die Zusammenstellungen aus seinen Briefen berichten uns, dass er vier Jahre lang sein ganzes Studium und seine ganze Kraft diesen Schöpfungen widmete. Über die „Letzte Ölung" schreibt er: „Es ist wahrhaftig ein Thema für einen Apelles, der gern sterbende Leute darstellt. Das Bild wird siebzehn Figuren, Männer, Frauen und Kinder enthalten, junge und alte; einige weinen, andere beten. Ich möchte es nicht genauer beschreiben, das gebührt nicht einer so schlecht zugespitzten Feder wie die meinige ist. Die ersten Gestalten sind zwei Fuss hoch, das Gemälde hat die Grösse Ihres „Manna", aber es ist in besserer Proportion. In der „Busse",[1]) erklärt er, giebt es etwas Neues, insbesondere wird ein Triclinium lunaire, Sigma genannt, genau wiedergegeben" Den 7. August 1644 berichtet er: „Ihre „Letzte Ölung" habe ich krankheitshalber mehr als einen Monat bei Seite legen müssen, hoffe aber, das Versäumte bald nachholen zu können." Jedes Jahr, während der grossen Hitze in Rom, traten lange Pausen in seiner Arbeit ein. Nachdem er das erste Bild weggeschickt hatte, bat Poussin seinen Gönner, ihm seine Meinung darüber „alla Reale", ohne Schmeichelei, welche beiden nachteilg sein könnte, zu schreiben. Als Antwort auf M. de Chantelous Drängen, er solle sich mit der Arbeit beeilen, sagte er: „Bedenken Sie wohl, dies ist kein Werk, das man im Handumdrehen verfertigen kann, wie die Dinge, womit sich die Pariser Maler an einem Tage amüsieren. Es kommt mir vor, als ob ich an einem Tage etwas Gutes geleistet hätte, wenn ich in einem Tage einen Kopf gemalt, vorausgesetzt, dass dieser die geeignete Wirkung hervorruft. Ich bitte Sie deswegen, französische Ungeduld bei Seite zu legen; wenn ich mich beeilen müsste, so würde ich nichts Gutes schaffen." Den 24. November 1647 schreibt er: „Ich werde Ihnen bald „das heilige Abendmahl" senden und dann die „Verlobung" beginnen, und verspreche, dass dieses Bild den anderen nicht nachstehen soll. Es wird mir leicht werden, Ihr Misstrauen zurückweisen zu können, wenn Sie glauben, ich hätte Sie weniger als meine anderen Gönner berücksichtigt. Warum habe ich Sie fünf Jahre lang vielen hochverdienten und hochgestellten Männern vorge-

[2]) Triclinium lunaire bezieht sich auf die Lage, welche die Römer in ihren Esszimmern verwendeten. Der Name Sigma bezeichnet die Aufstellung, entweder in einem Halbkreise oder um die drei Seiten des Tisches. Die Lager in der „Busse" bilden drei Seiten eines Rechtecks.

zogen, die sehr wünschten, ich möchte etwas für sie malen und die mir freigebig ihren Geldbeutel anboten, während ich mich mit einem mittelmässigen Preise für meine Arbeit begnügt und selbst das Geld, das Sie mir schickten, nur ungern angenommen habe? Anstatt die Anzahl der Figuren zu vermindern, um das Werk schneller zu vollenden, habe ich das Thema noch verschönert, ohne an irgend etwas anderes zu denken, als ihren Beifall zu gewinnen und zu bezeugen, wie sehr ich Sie liebe und verehre. Ich habe für Sie gearbeitet, wie ich es für keinen andern lebenden Menschen thun würde!"

Wir betrachten diese Gemälde der Reihe nach als kirchliche Sakramente und vergleichen zuerst die zwei Bilder der „Taufe". Del Pozzos Werk ist im guten Zustande und zeigt warmes Kolorit. Es enthält dreizehn Gestalten. Christus steht am Rande eines kleinen Stromes und ist im Begriffe sich von Johannes taufen zu lassen. Zwei Engel hinter ihm halten seine Gewänder. Eine Gruppe aus sechs Mannern bestehend warten auf ihre Taufe; inzwischen wird ihre Aufmerksamkeit auf die heilige Taube und die Stimme aus den Wolken gelenkt. Drei Männer ziehen nach der Taufe ihre Kleider wieder an. Zwei von ihnen gleichen zwei Figuren in „Johannes tauft im Jordan" (Louvre). Man erkennt in diesem Bilde Studien nach Raphael. Der Mann, welcher vorne auf dem Boden sitzt, gleicht dem hinter Petrus stehenden Apostel in Raphaels „Wunderzug der Fische" (Vatikan Tapeten). „Die Taufe" der zweiten Folge oder Venit Jesvs ad Johannem. Das Bild enthält zwanzig Gestalten in verschiedenen Flächen angeordnet. Christus wird etwas näher nach der Mitte hin gestellt; ein Knie beugend ist er bereit, seine Taufe von Johannes vollziehen zu lassen. Hier fehlen die Engel. Johannes trägt einen reichen Purpurmantel. In einer neben ihm befindlichen, aus vier Gestalten bestehenden Gruppe, erblickt man den alten Mann in gedankenvoller Stellung, uns schon bekannt in den Werken „Tod der Maria" und „Johannes tauft im Jordan." Drei Frauen und zwei Kinder bilden eine Ergänzung des „M. de Chantelou"-Werkes.

„Die Konfirmation" der ersten Serie. Das Bild hat sich sehr verdunkelt. Die Scene findet in einer mit einer Apsis versehenen Halle statt, wo eine Statue der Madonna mit dem Kinde steht. Zwei Bischöfe vollziehen die Handlung. Einer, ganz in Weiss gekleidet und sitzend, hat zwei Ministranten. Er konfirmiert ein kleines Kind, das vor ihm mit gefalteten Händen steht. Rechts bilden vier Frauen und drei Kinder eine Gruppe. Eine Mutter schickt ihr Kind dem Bischof zu, eine zweite

versucht ihre Tochter zu überreden, zur Konfirmation vorzutreten, die Kleine aber zögert und geht nicht. An der rechten Seite stehen zwei Gestalten, die wie griechische Weisen aussehen. „Die Konfirmation" der de Chantelou Folge — Signantor Signo Crvcis. Die Halle wird zum Tempel. Die Scene spielt im innern Chor der Kirche und ist von drei Hängelampen beleuchtet. Der Priester trägt reichere Kleidung und hat mehrere Gehülfen. Alle Stellungen scheinen erkünstelt. Männer, Jünglinge, auch Kinder kommen zur Konfirmation. Man vermisst in diesem Bilde fast alle Genre-Züge; ausgenommen die Episode der Mutter mit der zögernden Tochter. Der Maler führt nur einen Bischof und weniger Zuschauer ein; dadurch gewinnt das Werk grössere Einheit. An Stelle der griechischen Philosophen erblickt man einen Alten, sowie einen Jüngling, der Weihwasser auf die Gehülfen sprengt und eine dritte Gestalt, in der Poussin sich selbst dargestellt hat, wie Raphael in der „Schule zu Athen" (Vatikan).[1])

„Die Busse" der ersten Folge wurde im Jahre 1816 verbrannt. Ein Stich davon ist uns erhalten.[2]) Christus erscheint in diesem Gemälde im Hause des Simon (Lucas 7, 36). Das Fest wird in einer Säulenhalle gefeiert. Einige Züge erinnern an Paul Veroneses Festmahle Durch Fensteröffnungen zwischen den Säulen erblickt man eine reizende Landschaft. Simons Gäste lagern sich. Diener reichen die Speisen. Maria Magdalena kniet am Fusse des Lagers, wo Christus ruht, salbt seine Füsse und empfängt seinen Segen. „Die Busse" der zweiten Serie — Remittvntor ei Peccata. Hier sieht man keine Landschaft. Das Festmahl findet in einem Zimmer statt, das zwei Nischen, Säulen und einen tapetenartigen Vorhang hat. Wieder kommt im Bilde das Triclinium eines reichen Römer-Hauses zum Vorschein und die Gäste ruhen darauf nach alter römischer Weise. Ein Sklave wäscht Simons Füsse. Maria Magdalena steht, und beugt sich zu den Füssen ihres Erlösers nieder. Christi Gestalt, auf dem Lager ruhend, erscheint etwas länger dadurch gewinnt sie an Hoheit.

„Das heilige Abendmahl" der Del Pozzo-Serie hat sich sehr verdunkelt. Poussin behält das Triclinium bei, stellt Christus und drei Jünger in der Mitte dar; sie sitzen mehr als dass sie liegen. Johannes lehnt

[1]) Poussin erhielt einhundertundfünfzig Kronen für das Konfirmationsbild und zweihundertundfünfzig für die „Busse."

[2]) Giovanni Dughet und Le Chastillon haben die erste Serie gestochen, Jean Pesne, Benoit Audran und andere die zweite.

seinen Kopf an die Brust des Heilands. Eine Lampe hängt über Christi Haupt, das Zimmer hat fast keine Ausschmückung. „Das Abendmahl" Hoc est Corpus Mevm. Hier sehen wir eine grosse Halle durch toskanische Säulen verschönert. Christus hält den Kelch, welchen er segnet. Er trägt eine weisse Tunika und einen roten Mantel. Petrus und Johannes sitzen neben einander und reden wie in Da Vincis Werk. [1]) Eine neue Anordnung ist der Gebrauch von vier Lagern um die vier Seiten des Tisches, wodurch die Jünger Christus und einander näher gebracht werden. Die stehende Figur eines Mannes, den Finger auf die Lippen haltend, symbolisiert das Geheimnis der Messe, wie sie in der römisch-katholischen Kirche gefeiert wird. Wir bemerken Ähnlichkeit in der Behandlung der Köpfe und Anlehnung an Raphael und Da Vinci, noch mehr jedoch den Einfluss antiker Typen.

„Das Schlüsselamt." Das erste Bild dieses Gegenstandes ist gut erhalten, und zeigt klare, durchsichtige Töne. Da zwölf Apostel erscheinen, kann dieses Bild Christi Zusammenkunft mit seinen Jüngern nach seiner Auferstehung, als er zu Petrus ‚Hüte meine Schafe' sagte, nicht darstellen. In dem Gemälde von Raphael gleichen Namens sieht man die Schafe. In beiden Werken sind die Stellungen von Christus und dem vor ihm knieenden Petrus dieselben. Christus wird bei Poussin im Profil gegeben, bei Raphael aber wendet er sich den Zuschauern zu, während die Reihe seiner Jünger fast im Profil erscheint. Der Einfluss von Leonardo ist bei Poussin bemerkenswert in den Köpfen. Judas trägt gelbe Kleider und steht in einiger Entfernung von den andern. „Das Schlüsselamt" — Qvodcvnqve Lignaversis Svper. Christus steht in der Mitte des Bildes, seine Apostel zu beiden Seiten in Gruppen Die Anordnung scheint konventioneller, die Geberden sehr studiert. In beiden Komopsitionen kommt dieselbe Landschaft vor. Christus anstatt, dass er zwei Schlüssel in Petrus Hände legt, hebt den einen in die Höhe, indem er gen Himmel deutet, mit dem zweiten Schlüssel weist er nach der Erde hin.

„Die Verlobung" der ersten Folge ist keine originelle Auffassung. Maria und Joseph knien in der Mitte der Halle vor dem Hohenpriester. Männer und Frauen werden nicht streng von einander getrennt, da sich

---

[1]) Poussin hatte Mailand besucht und Leonardos Fresco in St. Marie delle Grazie sorgfältig studiert. Georges Berger. L'Art. Paris, 1877. t. I. S. 107.

drei links unter den Männern befinden und ein Mann unter den Frauen an der gegenüberliegenden Seite. Eine religiöse Ceremonie findet hier statt; alles trägt durch die Einfachheit der Anordnung zur Wirkung bei.

„Die Verlobung" — Maria desponsata Josepf. — Anstatt in einer einfachen Halle spielt diese Scene in einem zum Feste bekränzten Tempel. Durch Fensteröffnungen zwischen den Säulen gewinnt man einen Blick auf eine wunderschöne Landschaft. Die Darstellung trägt mehr festliches wie religiöses Gepräge. Einmal hat Poussin gesagt: „Selbst in der Malerei gäbe es nichts Schwierigeres als eine gute Heirat schön darzustellen."[1]) „Die Letzte Ölung" der ersten Folge wird für die beste Komposition der Del-Pozzo-Werke gehalten. Die Gruppen sind schön angeordnet, jede Figur hat ihren richtigen Platz und ihren Anteil an der Handlung. Der sterbende Mann liegt mit geschlossenen Augen ruhig und still auf seinem Lager. „Die letzte Ölung" — Orient svper evm vngentes. — Die Handlung wird dramatischer aber weniger wirkungsvoll. In beiden Exemplaren helfen der Idee die schönen horizontalen Linien des Lagers und die darauf ausgestreckte Gestalt. In dem ersten Werke salbt der Priester des Sterbenden Stirne, im zweiten seine Hand. Reichere Umgebungen sowie die Waffen und Tapeten auf der Wand bezeichnen, dass dieser Mann von hohem Range und wahrscheinlich ein Soldat sei. Poussin führt ein genrehaftes Motiv ein. Der Vater wendet sich und bemerkt sein Kind, welches ihm seine Frau vorhält. Ein Arzt nimmt in den beiden Bildern fast dieselbe Stellung ein und Vorkehrungen seitens der Diener, zeigen uns, dass man noch nicht alle Hoffnungen aufgegeben. Im ganzen finden wir den grössten Fortschritt über die Del Pozzo-Serie in der „Busse" und in der „Letzten Ölung." In diesen werden zerstreute Figuren in schöne Gruppen kombiniert und die Handlung gewinnt an Kraft. M. de Chantelous „Taufe" hat eine besser balancierte Komposition als Del Pozzos, aber was die Landschaft anbetrifft, bemerkt man keinen Gewinn. „Die Konfirmation", die „Verlobung" und die „Letzte Ölung" der ersten Folge erscheinen weniger konventionell, weniger ausgearbeitet in den Details, frischer und interessanter als die gleichen der zweiten Serie. Es ist wahr, man findet in dem ersterwähnten Bilde nur Kinder die zur Konfirmation kommen; im zweiten fehlen die Kränze, Guirlanden und andere Dekorationen, während im letzten nur Freunde, der Arzt, der Priester und

[1]) Bouchitté. S. 161.

DAS TESTAMENT DES EUDAMIDAS.
Moltke-Galerie zu Kopenhagen.

Nach einer Original-Photographie.

CATHOLIC
PIA

nahe Verwandte sich um den Sterbenden sammeln, jedoch scheint diese Anordnung in jedem einzelnen Fall ein entschiedener Vorteil. Wir stimmen völlig mit Roland de Chambray überein, der beide Serien bald nach ihrer Vollendung sah.[1]) Er sagte: „Die Gemälde in Rom haben unschönes Kolorit und zeigen ungeschickte Technik, jedoch übertreffen sie diejenigen in Frankreich an Feinheit der Auffassung und Schönheit des Ausdrucks." Mit den beiden Exemplaren der „Letzten Ölung" vergleichen wir ein noch grösseres Werk — „Das Testament des Eudamidas" (Graf Moltke zu Kopenhagen). Poussin fand seinen Stoff in Lucians Toxaris.[2]) Eudamidas von Corinth ist arm, hat aber zwei Freunde, denen er, als er starb, seine Mutter und Tochter überliess. Aretes sollte für die Mutter sorgen, dagegen muss Charixenes einen Gemahl für die Tochter finden und ihr eine Mitgift geben. Charixenes starb fünf Tage darauf, der hinterbliebene Freund aber führte das Testament getreu aus. Man sieht fünf Gestalten, von denen zwei — der Arzt und die Tochter — denjenigen des Priesters und der Frau in der „Letzten Ölung" entsprechen. Mit weniger Personen, grösserer Einfachheit der Anordnung und Beibehaltung derselben kraftvollen Linien, lenkt nichts unsere Aufmerksamkeit von den Hauptcharakteren und der tiefen Bedeutung der Scene ab. „Die Letzte Ölung" schildert des Menschen Bedürfnis nach Religion, besonders in der Sterbestunde, die Kirche ihm Trost bringend, und die Herzenstrauer derer, welche von geliebten Naheverwandten getrennt werden sollen. „Das Testament des Eudamidas" zeigt die Hand eines historischen Malers, der sein Bild, der Erzählung treu, mit solcher Einsicht behandelt, dass es wie ein Stück aus dem wirklichen Leben aussieht. Es wäre viel zu weit gegangen, wollte man Poussins Werke der religiösen Kunst baar nennen, weil sie mannichfaltige Beweise seiner tiefen Bekanntschaft mit der Antike liefern. Man fühlt, dass Poussin ein wahrer Christ gewesen ist, obgleich seiner Kunst Wärme mangelt. „Das Testament des Eudamidas" in seinen ruhevollen, monumentalen, rhythmischen Linien und dem Ausdruck der gespannten, natürlichen, doch zurückhaltenden Gemütsbewegungen gleicht sowohl einem schönen griechischen Kunstwerke als auch einer feinen Renaissance-Schöpfung. Poussin ist weder Christ noch Heide weil er sich in die ganze Situation vertieft und sie auf so

---

[1]) R. de Chambray. Essais sur la vie du Poussin. Rome 1783.

[2]) Lucian Toxaris, 22, 23.

vollkommene Weise wiedergegeben hat. Wir betonen hier seine wundervolle Fassungskraft der Form und des inneren Lebens, und seine ernste Würde, die dem Thema trefflich angepasst ist.[1])

Nach dem Jahre 1648 als der Künstler die zweite Folge der „Sieben Sakramente" vollendet hatte, richtete er es sehr taktvoll ein, dass er die dringendsten Forderungen anderer Gönner befriedigen konnte, ohne M. de Chantelou zurückzusetzen. Er schrieb[2]) am 8. Oktober 1649 an ihn: „Nehmen Sie es nicht übel, wenn ich jetzt für andere arbeite. Man darf nicht einseitig sein. Der Künstler kann nicht stossweise malen; gegenwärtig beschäftige ich mich mit Aufträgen für mehr als zwanzig hochgestellte Persönlichkeiten." Unter jenen die ein Bild von Poussin begehrten war der Abbé Paul Scarron (1610—1660). Er lernte im Jahre 1654 den Maler in Rom kennen; und äusserte seinen Wunsch durch M. de Chantelou, dem Poussin sofort schrieb, dass er nichts für seinen Freund arbeiten könnte. Im Februar 1647[3]) berichtet der Künstler. „Aus Paris erhielt ich, ohne ein Wort, ein lächerliches Buch humoristischer Reden verfasst von M. Scarron. Ich habe das Buch durchgeblättert und das genügt ein für allemal. Sie werden leicht begreifen, dass ich keineswegs meine ganze Abneigung gegen solche Werke hier ausdrücke." Einige Monate später[4]) erklärt er: „Zur Beantwortung eines von M. Scarron erhaltenen Briefes, der mit seinem „Typhon Burlesques" gekommen, habe ich ihm geschrieben. Es wäre mir lieb, wenn seine Idee vorübergehend wäre. Seine Burleske gefällt mir gar nicht, selbst wenn meine Malerei ihm angenehm ist. Es thut mir leid, dass er sich bemüht hat, mir sein Buch zuzuschicken, und was mir noch ärgerlicher ist, er droht mir mit seinem „Virgile Travesti" und einer mir gewidmeten „Epistel." Er masst sich an, dass ich alles ergötzlich finden sollte, aber im Gegenteil, ich könnte darüber weinen, dass ein neuer Herostrates in unserem Lande erschienen ist. Dieses

---

[1]) Napoleon I sagte: Ich kenne den „Tod des Eudamidas" in einem Stiche, den ich in Aegypten bei mir hatte. Wenn man je diese ernste Komposition und auch den „Tod des Germanicus" gesehen hat, ist es nicht leicht, sie zu vergessen. Denon unsere Schule ist schwach! Wir müssen zu Poussins Manier und Gedankenart zurückkehren. M. Courtois, Recueil de la Soc. Polytecnique. Paris 1849. S. 141.

[2]) Ms. 12347. S. 216.

[3]) Ms. 12347 (den 29. Juli 1648) S. 164.

[4]) Ms. 12347. S. 171.

sage ich Ihnen im Vertrauen, er soll nichts davon wissen." Als ihn M. de Chantelou noch einmal dringend ersuchte, antwortete er:[1]) Eines Tages werde ich M. Scarron willfahren, gegenwärtig aber habe ich zu viel zu thun." Später fügt er hinzu:[2]) „Ich habe den Gedanken zu einem Bacchanalbilde für M. Scarron gefunden." In einer Nachschrift am 8. Mai 1650 heisst es:[3]) „Jetzt kommt die Reihe an M. Scarron." Den 29. Mai 1650,[4]) in einer letzen Notiz darüber, berichtet er von einer Veränderung des Gegenstandes — „Bald schicke ich Ihnen M. Scarrons Bild — „Die Vision des Apostel Paulus." Sie werden es sehen und mir Ihre Meinung darüber mitteilen." Poussin behandelte diesen Stoff dreimal. Das erste Gemälde, im Jahre 1643 für M. de Chantelou gemalt, ist jetzt in England (Mr. Wilkins). M. Scarrons Exemplar befindet sich im Louvre, das dritte Bild ist nur in einem unsignirten Stiche bekannt. (Bibliothèque Nat. Paris.) Wir erfahren aus Poussins Briefen, dass das erste Gemälde als Pendant zu Raphaels „Vision des Hesekiel" bestimmt war.[5]) Nach seiner Rückkehr, beschäftigte sich Poussin eine Zeit lang in Rom mit der Ausführung der Kartons für die Grande Galerie des Louvre und hatte auch die Kopisten im Palast Farnese unter sich. Erst im Oktober 1643 konnte er das kleine St. Paulus Bild für M. de Chantelou anfangen, dann aber nicht ohne Zögern. Er schreibt darüber:[6]) „Ich fürchte meine zitternde Hand wird mir nicht erlauben ein Werk zu schaffen, das dem Gemälde Raphaels gleichstehen könnte. Kaum kann ich mich dazu entschliessen es zu beginnen. Sie müssten mir denn versprechen mein Bild nur als Deckel des Raphael-Werkes gebrauchen zu wollen. Nachdem er es nach Paris gesandt hatte, bat der Maler am 2. Dezember 1640 M. de Chantelou, sein Bild zu isolieren und in einiger Entfernung zu placieren, um Vergleiche zu vermeiden, und damit es durch die Gegenüberstellung nicht verlöre."

Das erste Exemplar der „Vision des Apostels Paulus" hat dieselbe Grösse wie Raphaels „Vision des Hesekiel" (achtzehn Zoll Höhe bei

---

[1]) Ms. 12347. S. 190.
[2]) Ms. 12347. S. 195.
[3]) Ms. 12347. S. 206.
[4]) Quatrémere de Quincy. S. 312.
[5]) Gal. Pitti zu Florenz. Eine Replik davon hatte M. de Chantelou in Bologna gekauft.
[6]) Félibien. t. IV. S. 51.

dreizehn Zoll Breite) und gleicht jenem Bilde nur in der Darstellung einer Gestalt, die zum höchsten Himmel und von Engeln begleitet, hinaufgetragen wird. Jehovah in Raphaels Schöpfung wird von geflügelten Stieren — den Attributen des Marcus, Lucas, und Johannes — getragen. Der Kopf ist gebeugt, Haar und Bart vom Winde zerzaust, der Oberkörper unbekleidet. Das Attribut des Matthäus — der geflügelte Engel rechts, betet Gott an, ohne irgend welche Teilnahme an seinem Emporsteigen. Poussin wurde teilweise von Domenichino begeistert, dessen „Extase des Paulus" diesen Apostel von zwei Cherubim und einem Engel hinaufgetragen, darstellt. Man sieht bei Domenichino des Apostels Kopf mehr zurückgebeugt als in Poussins Komposition, und Paulus hat die Arme nicht so weit ausgestreckt, aber er wird, wie bei Raphael, unterstützt. Domenichinos Paulus erscheint auf den Wolken thronend, die Körperlinien aber laufen quer von rechts nach links. Der Heilige in Poussins Schöpfung steigt rasch himmelwärts in fast vertikaler Richtung. seine ganze Figur kommt zur Geltung. Denselben Unterschied bei der Darstellung haben Domenichinos „Die Himmelfahrt der Maria" (Gal. Eremitage zu St. Petersburg und die Plafondmalerei in St. Maria Trastevere zu Rom) und Poussins Bild gleichen Namens im Louvre. Poussin wählt eine andere Gruppierung als die der zwei italienischen Meister; er stellt zwei ungeflügelte Engel und zwei Cherubim dar. Die Anordnung sieht etwa wie ein auf dem Kopf stehender Triangel aus; des untern Engels Kopf und der Cherub, dessen Haupt zwischen den Knieen des Apostels ruht, bilden die Spitze desselben. St. Paul trägt weite Gewänder, die einen Hintergrund für die andern Figuren bilden; nur die linke Hand und der rechte Arm des Apostels sind unbedeckt. Unter seinem linken Arm erblickt man den Kopf eines Engels, dessen Schulter und der um den Heiligen geschlungene Arm entblösst sind. Auf der rechten Seite erscheinen die beiden Gestalten im Profil; der Engel und der Cherub links werden en face gegeben. — Die drei Künstler wurden durch die Schöpfungsscenen in der sixtinischen Kapelle im Vatican beeinflusst. Obgleich jeder von anderen Meistern inspiriert wurde, behielt jeder seine Freiheit und arbeitete selbständig. Raphaels Malerei in seiner „Vision des Hesekiel" ist schön und erhaben. Poussin ist Domenichino darin überlegen, dass seine Komposition weniger leidenschaftliche Bewegung hat, eine Änderung in der Richtung der Gestalten zeigt und besser gruppiert ist. Abbé Scarrons Bild liefert ein vorzügliches Beispiel von des Malers Replik-Styl. Drei geflügelte Engel tragen den Apostel.

Wir sehen in dieser Komposition zwei Spitzen, deren dreieckige Basis sich in der Mitte trifft. Neben Paulus schwebt eine sehr edle Engelsgestalt mit ausgebreiteten Flügeln, die gen Himmel deutet. Sie berührt leicht des Heiligen linke Hand. Unter ihr bemerkt man einen Engel, dessen Angesicht beinahe im Schatten verloren geht. Rechts sieht man eine reizende Figur. Sie hat das Antlitz erhoben und streckt einen Arm aus, um St. Paulus emporzuziehen. Unter den Aufsteigenden erblickt man die Stufen eines Gebäudes, worauf ein Buch und ein Schwert liegen. Durch die Säulen hindurch erkennen wir eine Landschaft — Fluss, Stadt und Berge. Die Farben der Wolken gleichen denen in den Bildern „Die Zeit befreit die Wahrheit" und „Das Wunder des St. Xaver". Der wunderschöne Engel hoch oben in der Luft trägt hellgelbe und lichtgrüne Gewänder, der Engel nach rechts violettblaue, der gegenüberschwebende gelbe oder orangefarbige. St. Paul hat eine grüne Tunika mit rotem Mantel darüber. Man vermisst hier die kleinen nackten Cherubim des ersten Bildes und die grossen Kontraste zwischen alten und jungen Gestalten. Auch möchten wir hervorheben, dass Poussin mitten in der grossen Ausarbeitung der Gruppen und der Details noch grössere Intensität im Ausdrucke der Engel zeigt. Diese lenken die ganze Aufmerksamkeit der Beschauer auf sich. In diesem Gemälde erscheint eine Abstufung des Alters der Figuren und alle sind bekleidet. Im ganzen genommen, kommt uns die erste Auffassung dieses Stoffes als frischer, weniger gezwungen vor, und als die beste Verwirklichung der Idee. Nummer drei ist ein zweifelhaftes Werk. Zwei Engel tragen St. Paulus. Oben in der Luft sind fünf Cherubim, unten ein Cherub, der ein Schwert hält.

Zwei wichtige Porträts des Meisters wurden in den Jahren 1649 bis 1650 von ihm selbst gemalt. Der Brief vom 22. Dezember 1647 an M. de Chantelou berichtet davon: „Ich bestrebe mich, Sie mit meinem von Ihnen gewünschten Porträt und dem Bilde der ‚heiligen Jungfrau' zu befriedigen."[1]) Im August des folgenden Jahres erklärt er: „Ich hätte mein Porträt früher machen können, wollte aber nicht ein Dutzend Pistoles für einen Kopf ‚nach Mignard' ausgeben." Er ist einer, der Porträts am besten anfertigt, obgleich sie kalt, plump und ohne Kraft und Lebendigkeit aussehen.[2]) Am 20. Juni 1649 schreibt er: „Ich habe

[1]) Ms. 12347. S. 188.
[2]) Ms. 12347. S. 195.

eins meiner Porträts begonnen, werde bald das andere anfangen.[1]) Ich werde Ihnen dasjenige, welches besser ausgefallen ist, zuschicken, aber um Eifersucht zu vermeiden, muss ich bitten, dass Sie nichts darüber verlauten lassen." Einige Monate später erzählt er: „Ich hätte Ihren letzten Brief früher und sehr zufrieden beantwortet, wenn ich Ihnen gute Nachricht hätte geben können. Mein Porträt ist noch nicht fertig.[2]) Ich gestehe offen, ich bin in dieser Sache recht träge. Das Bild macht mir wenig Freude. Ich habe wenig Talent dazu und es sind bereits achtundzwanzig Jahre her, seit ich ein Porträt gemalt habe, dennoch wird es ausgeführt werden, da ich Ihre Zufriedenheit höher stelle als die Meinige." Am 29. Mai 1650 berichtet er[3]): „Ich habe mein Porträt vollendet. Ich hätte es sofort nach Paris schicken können, aber da einer meiner Freunde eine Kopie wünscht, verursacht dies eine Verzögerung. M. Pointel wird zu gleicher Zeit das ihm versprochene Porträt erhalten. Sie dürfen nicht eifersüchtig sein, ich habe für Sie das bessere Bild ausgewählt." Dass M. de Chantelou mit diesem Auftrage höchst zufrieden war, ergiebt sich aus dem Briefe vom 29. August 1650:[4]) „Die wahre Bedeutung meines Porträts und Ihre Hochachtung dafür stehen in keinem Verhältnisse, ebenso der Wert des Werkes mit dem von Ihnen gegebenen Preise. Ich finde alles zu viel. Ich hatte nur gehofft, Sie würden mein kleines Geschenk willig annehmen und erwartete nichts weiter. Es hätte für mich genügt, dass Sie dem Bilde einen Platz in Ihrer Sammlung angewiesen hätten, ohne dass Sie meinen Beutel mit Pistolen gefüllt. Dies ist eine Art Tyrannei, die mir Verpflichtungen auferlegt, von denen ich mich nicht gut befreien kann. M. Pointel, für den der Maler auch sein Porträt malte, war ein Bankier in Paris. Sein Name kommt sehr oft in den Briefen vor, er bewies sich als guter Freund und wurde von Poussin als einer seiner Gönner hochgeschätzt.[5])

---

[1]) Ms. 12347. S. 212.

[2]) Quatremère de Quincy. S. 312.

[3]) Das hier gegebene Datum ist wichtig, weil Poussin auf der Leinwand (wie schon S. 1 gesagt) als sein damaliges Alter sechsundfünfzig Jahre angegeben hatte. Wenn seine Geburt im Monat Juni, wie die meisten Biographen behaupten, stattfand, und er im Mai 1650, 56 Jahre alt war, dann dürfen wir daraus schliessen, dass er im Juni 1593 geboren ward.

[4]) Quatremère de Quincy. S. 316.

[5]) Für ihn malte Poussin wenigstens neun Gemälde, nämlich: Rebecca und Eliezar; Die Auffindung des Moses; Das Urteil Salomonis (Louvre);

Das erste Selbstbildnis stellt eine halbe Figur nach links gewendet, in einen Mantel gehüllt, dar. Das Haar, in der Mitte gescheitelt, fällt in dicken Locken zu beiden Seiten des Gesichts herab. Der Mantel, über die rechte Schulter geworfen, verbirgt seinen ganzen Körper ausser den Händen. Er hält in der Rechten ein Reissblei und stützt die linke Hand auf ein Buch, das die Aufschrift: „De Luminé et Colore" am Rücken trägt. Auf einer Steinplatte erscheint im Lateinischen Alter, Name und Beruf. Zwei Genien, zu den Seiten hinter dem Manne, tragen die Enden einer langen Guirlande aus Lorbeerblättern geflochten. Beide Werke, das Bildnis für M. Pointel sowie die Kopie für M. Cerisiers sind verschwunden, beide sind uns jedoch durch Jean Pesnes Stich bekannt. M. de Chantelous Werk giebt das bessere Bildnis. Es stellt den Künstler in seinem Atelier stehend dar, den Körper dreiviertel nach links gewandt, das Gesicht beinahe en face gegeben. Wieder hat er den Mantel um sich geschlungen. Die rechte Hand, die am kleinen Finger einen Ring trägt, stützt sich auf eine Rolle Papier. Sein Teint ist olive, das Haupthaar dunkelbraun, Schnur- und Knebelbart von gleicher Farbe. Im Hintergrunde hinter einer roten spanischen Wand hängen mehrere eingerahmte Bilder, auf einem erscheint „Thermutis". Die Grösse des Bildes ist fünf Fuss zu zwei Fuss vier Zoll. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Porträts liegt in dem Ausdruck des Charakters. Als Mann von sechsundfünfzig Jahren waren die schwersten Erfahrungen überstanden, aber sie hatten ihre Zeichen zurückgelassen. Das Antlitz des Exemplars im Louvre sieht ernster, strenger aus. Andere angebliche Porträts von Poussin gemalt, sind die des Kardinals Julius Rospigliosi (Gal. Montpellier, Frankreich) und des François Du Quesnoy (Gal. Panshanger, Lord Cowper, England). Das letzterwähnte kann wohl das oben besprochene Porträt sein (Seite 68). Ein Bildnis Poussins im Besitze des Marquis of Bute (Luton House, England) hält man jetzt für das Werk des Le Valentin (Jean de Boullogne) eines französischen Malers, welcher der um Poussin gesammelten Kolonie in Rom angehörte, dessen Stil aber Caravaggio etwas ähnelte. In einigen Katalogen findet man ein gestochenes Bild des Padre Luigi Bourdaloue als von Poussin gemalt. Der Stich trägt die Inschrift: Effigies del Padre Luigi

---

Polyphem (Eremitage); Die heilige Familie (Gal. Lichtenstein zu Wien); Zwei Landschaften (Mr. Ed. Coxe, Holkham House, England) und Christus als Gärtner (Gal. Prado zu Madrid). Porträt des Poussin (Stich von Jean Pesne).

Bourdaloue delle Compagnia di Gesú, celeberimo Predicatore, nato a Bourges li 20 Agosto 1652, morto li 13 Maggio 1704, di mano del famoso Poussino.[1]) In dem breiten Angesicht, gebeugten Haupte, fast geschlossenen Augen dieses wohlgenährten Mönches sind nicht die geringsten Spuren von Nicolas Poussins Hand oder Stil zu finden. Kardinal Rospigliosis Porträt verdient besondere Erwähnung, da es das einzige wohl bezeugte Werk dieser Klasse ist (ausser den Selbstporträts), woraus man Schlüsse über des Malers Porträtkunst ziehen könnte. Im Ovalrahmen, worauf EMINENTISSIMUS IVLIVS CARDINALIS ROSPIGLIOSIVS geschrieben steht, erscheint die Halbfigur dieses Prälaten. Er trägt den Hut und Mantel eines Kardinals. Die breite hohe Stirn, weit geöffnete Augen, adlerartige Nase, starkes Kinn, hohle Wangen und das schmale Gesicht verraten etwas von dem Charakter dieses Mannes. Julius Rospigliosi gehörte einer edlen Familie in Pistoja an. Urban VIII. sandte ihn nach Spanien, wo er elf Jahre lang blieb. Er wurde im Jahre 1644 zurückberufen und, während des Konclaves für die Erwählung eines neuen Papstes, regierte er in Rom. Alexander VII. erhob ihn zum Kardinal und ernannte ihn zu seinem Sekretär. Im Juni 1667 wurde er Papst Clemens IV. Passeri sagt (Seite 358): „Der Kardinal Rospigliosi schätzte unsern Künstler hoch und hätte Poussin so lange gelebt, bis dieser Papst wurde, so hätte er von ihm schöne Beweise seiner Verehrung empfangen können."

Aus den verschiedenen Beschreibungen der Biographen bekommt man einen ziemlich richtigen Begriff von Poussins äusserer Erscheinung, seinen Gewohnheiten und dem Leben in Rom. „Er hatte eine hohe, stramme, gutproportionierte Gestalt, hellblaue Augen, eine grosse schmale Nase, breite Stirn, und energischen Gesichtsausdruck.[2]) Sein Charakter zeichnete sich durch Besonnenheit im Handeln aus; er war zurückhaltend und diskret im Reden, offen mit seinen Freunden, ungeniert unter hohen Persönlichkeiten. Poussins Boswell erzählt:[3]) „Er führte ein regelmässiges Leben, stand früh auf, ging eine oder zwei Stunden spazieren, zuweilen in der Stadt, öfters auf dem Mt. Pincio, nicht weit von seinem Hause. Von diesen reizenden Anlagen aus konnte er den Anblick Roms auf seinen sieben Hügeln geniessen; dort traf er seine Freunde

[1]) M. Georges Duplessis hält diesen Stich als nicht nach einem beglaubigten Werke Poussins gestochen.

[2]) Félibien. t. IV. S. 77.

[3]) Bellori. S. 284.

und sprach mit ihnen über verschiedene und gelehrte Dinge. Zu Hause angekommen, ging er gleich an die Arbeit und malte bis Mittag. Nach dem Essen arbeitete er wieder einige Stunden und vollbrachte mehr durch seinen beharrlichen Fleiss, als andere durch ihre Gewandtheit. Abends ging er noch einmal spazieren, unten auf der Piazza di Spagna, mitten in der Menge fremder Leute, die sich dort versammelten. Immer begleiteten ihn Freunde und oft bildeten sie um ihn eine Art Gefolge. Auf diese Weise traf er alle, die ihn zu sehen und ihm ihre Liebe zu bezeugen wünschten. Er war allen Menschen zugänglich; hörte bereitwillig anderen zu; seine Bemerkungen wurden wohlgefällig aufgenommen. Er sprach sehr oft über die Kunst und so klar, dass Künstler und viele gebildete, talentvolle Männer kamen, um seine wunderschönen tiefen Gedanken über die Malerei zu hören. Er sprach nicht, um zu belehren, vielmehr als sei er von diesen Ideen augenblicklich inspiriert. Er hatte viel gelesen und beobachtet und behandelte in seinen Gesprächen keinen Gegenstand, den er vorher nicht gründlich studiert hatte. Seine Worte und Ideen waren so gerecht, so schön gefasst, dass sie, die Folge sorgfältigen Nachdenkens, nie wie Improvisationen erschienen. Seine Überlegenheit bestand in einem guten Verstand und in grosser Belesenheit, die nicht nur die Geschichte, die Fabeln und allerlei Gelehrsamkeit, sondern auch Kenntnisse der feinen Künste und der Philosophie umfasste. Dazu half ihm die lateinische Sprache, obgleich er sie nur mangelhaft kannte. Italienisch sprach er wie seine eigene Sprache. Er besass ein gutes Urteil, bei seiner Wahl sofort die richtige Einsicht, und auch ein vortreffliches Gedächtnis — drei vorzügliche Gaben." Maria Graham erklärt weiter (Seite 1—7): „Poussin studierte die Philosophie und Litteratur, weil er diese Studien für die Vervollkommnung seiner Kunst als notwendig hielt. Er war bescheiden, einfach in seiner Manier, fromm, und zartfühlend in seiner Familie. Er verdiente geliebt und geehrt zu werden. Er besass einen eisernen Fleiss, selbst in seinen Musenstunden und bei Vergnügungen verlor er nie sein edles Ziel — die Vervollkommnung seiner Kunst — aus den Augen. Er glaubte, dass es für einen Maler nicht hinreichend sei, die Natur in verschiedenen Aspekten, die Technik und das Kolorit genau zu kennen, sondern er müsse auch in die Geheimnisse des menschlichen Herzens eindringen, Leidenschaften und Gefühle verstehen; auch Kenntnisse der Geschichte, Mythologie, Gewohnheiten und Kostüme der alten und modernen Nationen besitzen, um den Figuren ihre charakteristische

Handlung anweisen zu können.“ Roland de Chambray,[1]) der ein persönlicher Freund des Malers war, beschreibt den Mann folgenderweise: „Poussin hatte eine edle Haltung, auffallende und ernste Züge, einen stechenden Blick, einen selbständigen Charakter und eine Seele, die von erhabenen Gedanken erfüllt war. In seinen Manieren war er bescheiden und einfach. Er gebrauchte gern gewisse Redensarten und poetische Formen im Gespräch, wie zum Beispiel: ‚Raphael im Vergleich mit uns ist ein Engel, er hat eine Seele wie eine der Antiken‘.“

Ein Reisender der Periode ‚Bonaventure d'Argonne‘ berichtet folgendes[2]): „Während meines Aufenthalts in Rom sah ich öfters Nicolas Poussin in seinem Hause und bei Cassiano Del Pozzo. Ich habe oft die grosse Liebe dieses vortrefflichen Malers für die Vervollkommnung in seinem Berufe bewundert. Ich traf ihn unter den Ruinen Roms, in der Campagna und an den Tiberufern. Ich habe ihn gesehen, wie er Steine, Moos, Blumen und andere Dinge mit sich nach Hause nahm, um sie getreu nach der Natur zu malen. Eines Tages fragte ich ihn, wie er seine hohe Stelle unter den grössten Künstlern Italiens erreicht hätte? Er antwortete bescheiden: „Ich habe nichts vernachlässigt!“

Viele Anspielungen in des Malers Briefwechsel zeigen sein tiefes Interesse an den politischen Ereignissen seiner Zeit und seinen Patriotismus. Der Brief vom 2. August 1648 an M. de Chantelou beweist es[3]): „Zweifellos sind mir die Angelegenheiten in Frankreich nicht so gleichgültig, dass ich als guter Franzose nicht wünschen sollte, sie besser gelenkt zu sehen, als man es seit Jahren gethan hat. Wenn diese Unruhen, wie oftmals geschieht, einige Reformen bewirken könnten, so würde ich mich als Individuum sehr darüber freuen, und ich glaube, alle guten Männer müssen dasselbe empfinden. Ich fürchte mich vor dem bösen Geist dieses Zeitalters; Tugend, Gewissen und Religion unter den Menschen sterben aus. Nur Laster, Unredlichkeit und Selbstinteresse herrschen überall, alles ist verloren gegangen; die gewöhnlichen Mittel besitzen nicht mehr die Kraft, das Übel zu entfernen. Was nützt es, den Finger abzuschneiden, wenn der Arm schon abgestorben?“ Die Regentschaft der Anna von Österreich begann im Jahre 1643 nach dem Tode des Königs Louis XIII. und das Ministerium des Kardinals

[1]) M. de Chambray. Essai sur la vie du Poussin. Rome, 1788. S. 13.

[2]) M. de Vigneul-Marville. Melanges d'Histoire et de Littérature, Paris, 1725. S. 152.

[3]) Ms. 12347. S. 195.

Mazarin dauerte bis zum Jahre 1661. Während dieser Periode setzte Frankreich den Krieg mit Deutschland bis zum Frieden zu Münster im Jahre 1648 fort. In Spanien, Italien und den Niederlanden kämpfte Frankreich gegen die Macht des spanischen Zweiges der Habsburger bis zum pyrenäischen Frieden im Jahre 1659. Während der Jahre 1648 bis 1653 wurde das Land fast fortdauernd erregt durch Meinungsverschiedenheiten, wie z. B. durch den Pariserkrieg und die „Fronde". Die citierte Stelle aus dem Briefe bezieht sich auf die bürgerlichen Unruhen in Frankreich. Am 7. Februar 1649 schreibt Poussin[1]): „Gott gebe, dass Alles zu seinem grossen Ruhme und auch zu gleicher Zeit für das Wohl und die Ruhe unseres armen Vaterlandes ausfallen möge! Wenn es so kommt, werden wir Freudenfeuer anzünden, bis dahin können wir nicht aus fröhlichem Herzen lachen." Im Briefe vom 2. Mai 1631 fragt er ängstlich M. de Chantelou: „Monsieur, seitdem der Krieg in Paris begonnen, habe ich von Ihnen kein Wort erhalten Ich weiss nicht, ob Sie, wie andere Leute, eingeschlossen wurden oder ob es Ihnen glückte, zu entrinnen. M. Pointel hat mir, seitdem man den Vertrag abgeschlossen, geschrieben und wunderbare Dinge erzählt, die während der Belagerung dort geschahen." Am 6. Januar 1649 verliessen die Königin und der Hof Paris und begaben sich nach St. Germain. Am nächsten Tag begann die Belagerung der Stadt. Der Krieg war nur von kurzer Dauer. Der Vertrag vom 11. Mai 1649 beendigte ihn. Louis XIII., Mazarin und Condé kehrten am 18. August 1649 nach Paris zurück. Poussin erschien dieser Friedensvertrag verfrüht, ihm kamen die Staatsangelegenheiten sehr traurig und bedenklich vor: „Sie schreiben mir ein wenig über den elenden Zustand der Dinge im armen Frankreich.[2]) Ich versichere Sie, man hat vor Jahren alles vorausgesehen, selbst die kleinsten Einzelheiten. Was jedermann in Staunen versetzt und uns ganz zu Grunde richtet, ist dieser vollzogene Vertrag. Wir hätten eher sterben sollen, als ihn abschliessen. Die ganze Welt wird über uns spotten; niemand wird uns bedauern, wenn uns alles mögliche Unglück ereilt. Man wird uns wie die Neapolitaner betrachten und wie jene behandeln. Wir sollten mehr Furcht vor der Zukunft empfinden, an die weniger gedacht wird als an die Gegenwart. Lassen wir uns, wenn möglich, retten, indem wir uns unter des Schafes Fell verbergen und den blutigen Händen des wütenden Kyclopen ent-

[1]) Ms. 12347. S. 206.
[2]) Ms. 12347 (den 24. Mai 1649). S. 210.

laufen." (Polyphem stellt Kardinal Mazarin vor.) Es ist klar, dass sich Poussin der Hofpolitik entgegenstellte. Sein stetiger Gebrauch des persönlichen Fürworts zeigt uns, wie er sich als Franzose mit den Angelegenheiten seines Vaterlandes identificierte. Auch hatte er Interesse an der Politik und Geschichte anderer Länder, vornehmlich an der Italiens, das ihm zur zweiten Heimat geworden war. „Wir haben,"[1]) verkündigte er, „erschreckende Nachrichten aus England (von dem Tode Charles I), auch aus Neapel. In Polen scheint alles auf den Kopf gestellt zu sein. Gott gebe durch seine Hilfe, dass Frankreich vor allem, was es bedroht, geschützt werden könne. Wir sind hier, Gott allein weiss wie und warum! Es ist eine grosse Freude, in einem Jahrhundert zu leben, in dem wichtige Dinge geschehen, vorausgesetzt dass man sich unter Obdach bringen kann, um, wie aus einer kleinen Ecke, das Lustspiel sorglos betrachten zu können." Poussin hatte wenig Respekt vor der Regierung Urbans VIII. Sehr oft in seinen Briefen spricht er von diesem Papste und von seiner schwachen Gesundheit. Der Brief vom 8. April 1644 meldet: „Man versichert uns, dass sich der Papst und die Messieurs de la Ligne miteinander versöhnt haben.[2]) Wir erwarten die Bekanntmachung. Seine Heiligkeit befindet sich nicht wohl. Wenn er uns verlassen würde, so könnte uns Gott einen besseren Mann senden." Eines der wichtigsten Ereignisse aus Urbans VIII. Regierung, welche einundzwanzig Jahre dauerte, war ein Krieg im Jahre 1642 gegen den Herzog von Parma. Die Venetianer, der Grossherzog von Toscana und der Herzog von Modena schlossen ein Bündnis, um sich Urban oder vielmehr seinen Neffen, den Kardinälen Barberini zu widersetzen. Die Vermittelung Frankreichs im Jahre 1644 bewirkte den Frieden. „Niemand spricht von irgend etwas anderem als vom Frieden", sagt er, „Gott gebe ihn uns, wir wünschen ihn sehr."[3]) Hier identificiert sich der Künstler mit den Römern, die den Krieg missbilligten und seine Last schwer zu tragen fanden. „Den nächsten Dienstag," schrieb er, „werden sich die Kardinäle in einem Konclave zusammenfinden, um einen neuen Papst zu wählen;[4]) Gott gebe, dass wir in künftigen Tagen besser als in der Vergangenheit regiert werden." Unter Innocenz X. erfuhr Poussin, dass die Politik sich in Rom nicht bedeutend

[1]) Ms. 12347. S. 205.
[2]) Ms. 12347. S. 116.
[3]) Ms. 12347 (den 7. August 1644). S. 129.
[4]) Ms. 12347 (den 20. August 1645). S. 148.

verbessert hatte. Dieser Papst bevorzugte die Spanier, denen er seine Erwählung zu verdanken hatte. Er war den Franzosen abgeneigt und insbesondere dem Kardinal Mazarin war er feindlich gesonnen. Jean Baptiste Panfili oder Papst Innocenz X. (1574—1655) gehörte einer adligen römischen Familie an. Er regierte elf Jahre lang. Poussins Hoffnungen auf ihn wurden bald vereitelt. „Die Dinge haben sich geändert," klagt er, „Sie wissen, wir stehen bei diesem Hofe in keiner Gunst."[1]) Er hatte grosse Schwierigkeiten, die Erlaubnis zu bekommen, seine Einkäufe für M. de Chantelou nach Frankreich zu schicken. Entrüstet darüber schreibt er: „Das ganze Ärgerniss wird dadurch verursacht, dass wir mit einem Tyrannen, der unser Feind ist, unterhandeln müssen." Die Prinzen Barberini, seine Gönner, suchten ein Asyl in Frankreich und nur, nachdem sie Innocenz X. den grössten Teil ihrer Besitztümer übergeben, konnten sie sich mit ihm versöhnen. Eine ganze Menge Nachrichten giebt er in seinem Briefe vom 24. Mai 1649: „Die Spanier haben den Erzbischof Filarmarino verbannt und den Herzog von Guise als Gefangenen nach Spanien geschickt.[2]) Prinz de Gallicano ist in der Stadt durch sein Ehrenwort gebunden, die Spanier aber werden ihn zwingen, nach Neapel zurückzukehren. Der Herzog von Montesarchio hat, durch Versprechen und Folter beeinflusst, mehrere Geheimnisse verraten, die einige angesehene Persönlichkeiten kompromittieren. Die neue Braut geht nach Spanien, die tolle Race fortzupflanzen. Der Papst wird den August im Herzogtum Castro zubringen, wo er für den Herzog von Parma Weintrauben zu pflücken gedenkt. Die Italiener stellen Jules (Mazarin) noch höher als Cäsar." Poussins Worte beziehen sich auf die Verlobung des Königs Philipp IV. von Spanien mit der Erbherzogin Maria Anna von Österreich, und auch auf eine Erneuerung der Feindseligkeiten zwischen Innocenz X. und dem Herzog von Parma-Farnese. Während Poussins Leben in Rom bestieg ein dritter Papst den Thron — Alexander VII. (Fabio Chigi), der dreizehn Jahre regierte. Wie früher stritten die Franzosen und die Spanier mit einander um den grösseren Einfluss in Rom; wegen ihres Erfolgs in Europa bekamen die Franzosen die Überhand. Alexander VII. liebte sie nicht, er wurde jedoch gezwungen, sie gut zu behandeln. Poussins Briefe enthalten nur wenige Anspielungen auf diese Periode, welche die letzten zehn Jahre seines Lebens erfüllen.

---

[1]) Ms. 12347 (den 10 Dezember 1645). S. 152.

[2]) Ms. 12347. S. 210

Fünftes Kapitel.

Werke und Schüler.

Selbst in der ersten römischen Periode gebrauchte Nicolas Poussin oft landschaftliche Studien als Hintergrund oder als Rahmen für seine Figuren. „Das Mannasammeln“ (Louvre) liefert ein gutes Beispiel dafür. Vielleicht hier, wenn überhaupt irgend wo, erkennt man etwas in der Landschaft und den Felsen von Poussins Heimat in der Normandie. Diese Landschaft nimmt fast die Hälfte des Raumes weg, die vielen kleinen Gestalten von Männern, Frauen und Kindern, die das Manna vom Erdboden aufsammeln, erscheinen fast alle in der ersten und zweiten Fläche. Dem Maler halfen in der Gruppenanordnung und in der Handlung sein Studium der antiken Skulptur (Laocoon, Niobe, Senecaköpfe) und die Kenntnisse der Gesetze des menschlichen Lebens. In dieser Hinsicht gleicht das Gemälde Murillos „La Sed“ (Durst) (Hospital de la Caridad zu Seville) und konnte wohl „Hunger“ betitelt werden. Poussin beschreibt es auf diese Weise: „Ich glaube Sie werden im Stande sein durch den Ausdruck und durch die Bewegung der Figuren zu erkennen[1]), dass einige Leute schmachten, sich verwundern, und sich bemitleiden; andere drücken Begier, Not, Bedürfnis nach Liebe und Trost aus. Die ersten sieben Figuren, links, werden alles was ich davon geschrieben habe, klar machen, das Übrige ist von demselben Charakter. Lesen sie die Geschichte im Zusammenhang bei der Betrachtung des Bildes, um zu sehen ob sich alles dem Stoffe anpasst.“ Auf der rechten Seite liegt eine ungeheure grosse Masse

[1]) Ms. 12347 (den 13. April 1639.)

DIE ERZIEHUNG DES JUPITER.
Kgl. Museen zu Berlin.

Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

Digitized by Google

Felsen derartig geklüftet, dass man einen Weg verfolgen kann, der dem Thal zuführt, wo die Israeliten ihre Zelte aufgeschlagen. Dicht zusammenstehende Bäume befinden sich auf den höher gelegenen Flächen nach links, wo noch andere aufgehäufte Felsen zum Vorschein kommen. In der Mitte öffnet sich eine weite Aussicht nach dem Horizont, wo das Gebirge aufsteigt. Diese Komposition beweist Poussins erfinderischen Geist sowohl in der Handlung als auch in der Landschaft.

„Narciss und Echo" (Louvre), stellt drei Gestalten in einer interessanten Landschaft dar[1]). Echo, die an einem Fels unter Bäumen lehnt, deren obere Zweige man nicht sieht, hört trauernd den letzten Seufzer des Narciss, der, da er seine schönen Gesichtszüge im Wasser betrachtet hat, sterben muss, wie vom Thebaner Propheten Tiresias prophezeit wurde. Die Narcissen hinter und neben den Helden sind am sorgfältigsten nach der Natur gemalt. Die Felsen hier sehen wie die im „Manna" aus.

„Rinaldo und Armida" (Gal. Dulwich in England) wurde für Jacques Stella gemalt. Die Scene ist aus Tassos Befreiung Jerusalems entnommen worden. Der Krieger ruht am Rande des Orontes im Schatten einer Gruppe von drei mächtigen Bäumen, deren Gipfel man nicht sehen kann. Armida kommt den Dolch in der Rechten, gesinnt, sich wegen des Verlusts der Gefangenen zu rächen, welche er ihr gewaltsam weggenommen hatte. Beim ersten Anblick des Helden, wie der Amor neben ihr besagt, wird sie von Liebe erfüllt und ihr Vorhaben wird zu Nichte. „Die Auferziehung des Jupiter" (Gall. zu Berlin) zeigt eine Gruppe von vier Figuren und der Ziege Amalthea neben einem steinernen Brunnen und einem abgestorbenen Baume, der von frischtreibenden Weinranken umzogen ist. Wiederum erblickt man eigentümlich geformte Felsblöcke und nach links eine weite Perspektive von Wiesen und Bergen. Poussin fand diese Komposition bei Giulio Romano (von P. S. Bari gestochen). In Romanos Werk erhebt eine auf der Erde sitzende Nymphe ihre Kanne, um Wasser vom Brunnen zu schöpfen. Ein Mann und eine Frau halten der Ziege Kopf und Bein, während das Kind Nahrung in der aller primitivsten Weise zu sich nimmt. Ein zweiter Mann hütet Schafe. Poussins Jupiterkind trinkt aus einer eleganten silbernen Vase, die eine Nymphe hält. Die

---

[1]) Ovid Metam. lib. III. fab. 6.

[2]) Canto XVII.

Gestalt am Brunnen nimmt eine Wabe aus einem Bienenstocke; sie hat wunderbar schöne Arme und Hände, vielleicht allzu zierliche Finger. Poussin lässt Schafe und Hüter weg. In den Details vermeidet er alle groben Züge. Einige landschaftliche Elemente dieses Bildes wiederholen sich in „Midas und Bacchus" (Gall. zu München). Wir sehen wiederum einen Brunnen, eine Ziege und auch einen Hund. Rechts stellt der Maler die Hauptpersonen auf; zur Linken breitet sich ein offener weiter Blick bis auf die entfernten niedrigen Berge aus. Wie in all den früheren Bacchanalen Poussins verrät das Midasbild in der Landschaft, dem Kolorit und in den Figuren, Studium der venetianischen Schule. Midas, König der Phrygier, kniet vor Bacchus und fleht ihn an, seine Gabe, alles was er berührt in Gold zu verwandeln, zurückzunehmen. Neben dem stehenden nackten Bacchus sitzt der in Schlaf versunkene Silen, Ariadne und ein Amor liegen auf der Erde, auch im Schlafe. Im Schatten stehen zwei Faune; zwei Knaben spielen vorne mit einer Ziege.

Noch ein Bild in der Galerie zu München — die „Grablegung" — zeigt Baumstämme, vielleicht Eiben, deren weit ausgebreitetes Gezweig plötzlich oben abgebrochen scheint. Es will uns deshalb fast dünken, als habe des Malers Leinwand nicht ausgereicht oder als könne er das richtige Mass der Dimensionen nicht finden. Thatsächlich aber sind diese eigentümlichen Felsen und Bäume aus Giulio Romanos Werken oder antiken Basreliefs entlehnt. Alte Begräbnisurnen und Gräber gehören zu einem solchen Ort. Die heilige Jungfrau sitzt auf der Erde, und hält ihres Sohnes Oberkörper auf ihrem Schosse. Über den todten Heiland beugt sich eine andere Frau, welche klagt und die Arme ausbreitet, um die fast ohnmächtige Mutter aufzufangen. Nicodemus bereitet das Grab, während Johannes auf dessen Rand sitzt, seine Hände krampfhaft faltet und den Blick in verzweifelnder Trauer gen Himmel richtet. Zwei kleine Engel weinen wie Kinder. In dieser Komposition kann wohl der Maler die Johannesfigur aus Garofalos Grablegung (Villa Borghese) entlehnt haben. Maria Magdalena sieht Tizianesk aus.

Poussins Werke liefern viele Beispiele von Landschaften, wo Flüsse mit Gebäuden am Ufer, Bäume und Hügel erscheinen, das Ganze eine herrliche Bühne für die Handlung. Beweise dafür bieten die verschiedenen Darstellungen der „Auffindung des Moses" und einige „Heilige Familien". Nummer 713 im Louvre giebt ein Beispiel dieser Art.

DIE PEST ZU ROM.
Czernin-Galerie zu Wien.

Nach einer Photographie von V. A. Heck in Wien.

Joseph steht in der Mitte und hat die Hände wie zum Gebet gefaltet. Vor ihm kniet Elisabeth, die den kleinen Johannes dem Christuskinde darreicht. Christus sitzt auf dem Schosse der Mutter, und streckt die Arme aus, um Johannes Gesicht zu liebkosen. Das dreieckige Arrangement dieser Gruppe stammt wohl von Leonardo und Perugino her; die reizende Landschaft, welche sich weit bis in die Ferne erstreckt, scheint einer Umbrischen Idylle Peruginos nicht ungleich. Der Maler steht auch direkt unter Raphaels Einfluss. (Canigiana Madonna, Gal. zu München) Nummer 714 im Louvre. Dieselbe Familiengruppe befindet sich im Vordergrund einer, rechts und links hinten, mit verschiedenen Gebäuden ausgestatteten Landschaft. Sie sitzen unter dem Schatten von zwei gipfellosen Bäumen. Maria richtet den Kopf nach links, auf den kleinen Johannes niederblickend. Johannes deutet auf ein von ihm Christus dargereichtes Band worauf man Agnus Dei lesen kann. Er sitzt auf dem linken Bein der ebenfalls sitzenden, den Kopf gegen die Rechte stützenden Elisabeth. Hinter letzterer sitzt nach links gekehrt, die Scene betrachtend, Joseph mit dem Rücken gegen einen der oben erwähnten Bäume.

Lord Yarborough (London) besitzt eine „Heilige Familie", worin man Maria auf einer Bank vor einem Pfeiler sitzend, das Christuskind auf ihrem linken Bein stehend, sieht. Das Kind legt den Arm um seiner Mutter Schulter und blickt auf den kleinen Johannes nieder. Elisabeth hat sich auf das eine Knie niedergelassen und während sie ihre Rechte gegen die Brust legt, hält sie die Linke unter den Arm des Johannes. Er breitet die Arme aus und blickt zum Kinde auf. Joseph, hinter Elisabeth, stützt sich mit beiden Armen auf eine abgebrochene Säule. Gebäude auf Hügeln, Stadtmauern und ein Triumphbogen — alles römische Züge — bilden den Hintergrund. Rechts fliesst Wasser aus einem Brunnen in ein Becken und nährt Pflanzen und Gräser in der Nähe. Diese Komposition ähnelt etwas der „Perle" Raphaels (Madrid).

Landschaften, welche hervortretende architektonische Züge haben, gehören der zweiten römischen Periode Poussins Thätigkeit an. „Die Pest zu Rom" (Gal. Czernin zu Wien) ist ein gutes Beispiel dieser Klasse. Zwei Männer schleppen eine Leiche nach einer schon mit Toten angefüllten Gruft hin. Ein in einen weissen Mantel gehüllter Mann giebt den Tragenden Befehle, neben ihm ist ein Hund. Auf der hohen Plattform der Grabeinfassung bemerkt man sechs Gestalten, einer von den Männern hat den zugespitzten Bart und das zer-

zauste Haar der Figur aus der „Taufe" (Sieben Sakramente. Zweite Serie). Unvollendete Säulen nehmen die Stelle der geköpften Bäume in anderen Werken ein. Sarkophage und Gräber bezeichnen einen Kirchhof. Durch den Triumphbogen erblickt man die Campagna. Poussin hat die Engelsburg in Rom ebenso gern wie Domenichino und Giulio Romano. Sie kommt zuerst bei Poussin in seiner Handzeichnung der „Zerstörung Jerusalems" vor, dann aber in der „Züchtigung des Schulmeisters von Falerii" (Louvre); der „Enthaltsamkeit des Scipio (Gal. Eremitage zu St. Petersburg) und „Orpheus und Eurydice" (Louvre). Häuserreiche Strassen, als Bühne für religöse und historische Darstellungen kommen verhältnismässig selten vor. Auss dieser Klasse erwähnen wir nur die Titel der Bilder: „Rebekka und Eliezar"; „Christus heilt die beiden Blinden"; „Die Ehebrecherin vor Christus"; „Die Pest zu Ashdod"; „Der Raub der Sabinerinnen"; „Der Tod der Sapphira" alle im (Louvre); „Die Pest" (National Galery, London); „Die Apostel Petrus und Paulus heilen den Lahmen" (Mr. Wilkins, England); „Der Triumph Davids" (Dulwich Galery, England). In dieser Strassenarchitektur bedient sich der Künstler einer sehr allgemeinen gebräuchlichen Behandlung und folgt darin Raphael und andern Renaissance-Meistern. Etwas pedantisches und steifes tritt in der Anordnung auf, eine Mischung der zur Hand liegenden Motive mit theoretischen Studien verbunden. In diesen Bildern ist Poussin weniger frei, erfinderisch, und interessant als in jenen, wo römische Architektur in Verbindung mit der Campagnascenerie oder der Natur um Rom erscheint. Diese mathematischen, genau gebauten Häuser sehen wie das Werk eines Malers aus, der Kenntnisse besitzt aber keine wirkliche Praxis in der Baukonstruktion je gehabt hat.

Alle solche Studien bieten, obgleich sie interessant sind, wenig was man neu oder originell nennen könnte. Sie geben Beweise seiner persönlichen Beobachtungen und sind von entschiedenem Werte, da sie den Weg für andere Kompositionen anbahnten, wo die Landschaft immer weniger als Bühne für die Figuren benutzt wird. Eine vortreffliche Illustration dieses Punktes liefert das Bild „St. Matthäus und der Engel" (Gal. zu Berlin). Hier verkleinert sich die Architektur bis auf einige zerbrochene oder gefallene Säulen, die eben nur so viel Platz frei lassen als der glänzende Engel im weissen Gewande und der Heilige, der sein Evangelium schreibt, bedürfen. Unsere Augen wandern frei an diesen vorüber auf eine klare, heitere, sonnige Campagna-Natur. Der Fluss nimmt im Mittelgrunde viel Raum weg. Auf der linken

ST. MATTHÄUS UND DER ENGEL.
Kgl. Museen zu Berlin.

Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

Digitized by Google

Seite stehen Bäume eine kleine Erhöhung krönend, weiter entfernt ist eine hohe Ruine auf einem niedrigen Hügel; die Ebene erstreckt sich weit hin bis an die fernen Berge. In diesen und andern Landschaften brauchen wir nicht viel von den Mustern zu reden, welche der Künstler in den venetianischen und bolognesischen Schulen fand, wo dann und wann wirklich gute Versuche in der Landschaftsmalerei gemacht worden waren. Der allerbeste Lehrer des Poussin war seine Liebe zur Natur, insbesondere für die Gegend um Rom. Dies spricht aus jedem Pinselstriche seiner Meisterstücke dieser Art. Andere Maler deuteten auf den Weg hin, sein langer Aufenthalt in Italien, die beständigen Beobachtungen und sein künstlerischer Geschmack vollbrachten was noch übrig zu thun war. Unter Poussins Hand erhielt die Landschaft eine Würde und einen Ernst, die sich für die Darstellung der römischen Natur vortrefflich eignet. Auf diesem Gebiete scheint er wahrhaftig „Nichts vernachlässigt zu haben".

Wenn uns bisher nur Baumfragmente und leere Felsenblöcke begegnet sind, so kommt jetzt ein Reichtum der Vegetation und insbesonders schöne Bäume von stattlicher Grösse zum Vorschein. Ein gutes Beispiel zur Beobachtung dieses Fortschritts ist „Diogenes" (Louvre) für M. Lumagne im Jahre 1648 gemalt. „Diogenes" sieht einen jungen Mann, der Wasser aus seiner Handhöhle trinkt und sofort wirft er sein Trinkgefäss als überflüssig von sich. Die zwei Figuren sind nur die geringste Episode in dem Bilde. Poussins Einbildungskraft und sein Studium der Natur standen ihm in der Auffassung eines solchen Werkes bei. Wir können es als Atelierarbeit bezeichnen, da sein Gedächtnis seinen Skizzen zu Hilfe kam; mit keiner bestimmten Stelle wird man diese Scene identificieren können. Poussin giebt weder die Natur Griechenlands noch die von Palestina; seine Wiedergabe in den Landschaften bleibt italienisch und meistens römisch. Jedoch darf man alle seine Bilder dieser Art nicht unter eine Klasse bringen, und sie mit wenigen Worten abmachen. Umfang, Adel, Ernst und Erhabenheit charakterisieren die besten Landschaften. Die Figuren werden immer mehr und mehr von geringerer Wichtigkeit. Es hat wenig zu bedeuten, dass Gemälde Titel führen, wie zum Beispiel „Landschaft mit zwei Nymphen" (Gal. Chantilly); „Der Wasser schöpfende Mann" (Gal. Dulwich); „Zwei Reisende" (Gal. Montpellier); „St. Hieronymus in der Wüste" (Gal. Prado); „Herakles und Cacus" (Gal. Eremitage). Das Hauptinteresse in diesen und in andern Exemplaren gipfelt in der Landschaft. End-

lich erreichen wir ideale Kompositionen, die Poussins reiferen Jahren angehören, die letzten und besten Werke von seinem fruchtbaren Genie. Unter den vierzig bis fünfzig Gemälden, die man als Landschaften bezeichnen sollte, reihen sich einige an, die eine besondere Benennung verdienen. Sie behandeln Stimmungen, einzelne Eindrücke, eigentümliche Empfindungen und unsichere auf veränderliches Wetter deutende Beleuchtungen. Schon in der „Grablegung“ und der „Pest“ harmonisiert die Natur mit dem Charakter des Orts oder der Feierlichkeit. Viele Bilder haben ein noch auffallenderes philosophisches oder abstraktes Gepräge. „Der von der Schlange umstrickte junge Mann“ (im Jahre 1650 für M. Pointel gemalt, Stich von S. Baudet) liefert eine gute Illustration zu dieser Behandlung der Natur. Vorne am Fusse eines Baumes auf dem felsigen Rande eines kleinen Flusses liegt ein Mann von einer grossen Schlange umstrickt. Zwei Reisende sind gekommen, um ihren Durst hier zu stillen, als plötzlich einer auf diese entsetzliche Weise vom Tode ereilt wird. Sein Kamerad entflieht voller Schrecken. Poussin fand das Motiv der Furcht bei Apuleius.[1]) Die Furcht zeigt sich in dem offenstehenden Munde, emporgesträubten Haare, verzerrten Gesichtszügen und dem Geschrei des Überlebenden. Auch wird eine Frau davon ergriffen, die nicht weit entfernt, darüber bestürzt scheint, sich aber doch schnell wieder sammelt und einen Zufluchtsort sucht. In einer kleinen Entfernung liegen auf dem Grase zwei Männer, die durch das Schreien aufmerksam werden. Im Mittelgrunde erblickt man einen See mit einem Boote, Fischer und Badende; diese werden auch bald dadurch aufgeregt. Noch weiter, am entgegengesetzten Ufer stehen andere Personen, deren Formen uns kaum sichtbar sind. Selbst diese werden mit der Zeit von dem Ereignisse erfahren. Die Perspektive und die Kontraste sind bewundernswert. Der erschütternde Unglücksfall geschieht inmitten eines Edens. Temperament und Gelehrsamkeit vereinigen sich hier mit des Künstlers Beobachtungen, um die Natur zu modifizieren, und er zwingt sie seinem Willen zu gehorchen. Gewöhnlich nennt man Poussins Arbeiten in dieser Richtung historische oder akademische Landschaften. Um ihres Schöpfers gerecht zu werden, sollten wir diese Werke nicht nach modernem Massstabe beurteilen und sie nicht mit dem dreihundertjährigen Fortschritte in der Malerei vergleichen, sondern mit den geringen

---

[1]) Lusus Asini. Lib. I.

Kenntnissen und der beschränkten Anordnung solcher Motive vor Poussin.

Durch ihre Anzahl, ihre Verschiedenheit und die eigentümliche Behandlung des Materials in diesen Werken, bricht Poussin mit der Tradition und beginnt eine neue Epoche. Einige Beispiele wie „Ein Pastoral" (von Peyron gestochen) und „Die Heimkehr der Herde" (von E. Rahl gestochen) führen Schafe, Ziege und Hunde ein, und sehen fast wie moderne Stücke aus. Manche schöne Bilder, die Zeugnis ablegen von des Malers Geschicklichkeit auf diesem Gebiete, sind im Privatbesitze in England.[1]) Im Werke „Der vom Blitze getroffene Baum" (von N. Poilly und L. Chastillon gestochen) sucht der Maler Windeffekte zu schildern. Ochsen, vor einen Bauernwagen gespannt, sinken auf die Vorderfüsse nieder. Ein Führer hat sich vor den Ochsen zu Boden geworfen, ein zweiter eilt nach links, und im Wagen gewahren wir zwei erschrockene Frauen. In einem Briefe aus dem Jahre 1651 an Jacques Stella beschreibt der Maler eine seiner Landschaften[2]) folgendermassen: „Ich habe für Cavaliere Del Pozzo ein grosses Bild verfertigt, worin ich einen Gewittersturm zur Darstellung brachte, und so gut ich konnte, die Wirkung des heftigen Windes, der dunkeln Luft, des Regens, der Blitze und des Donners wiederzugeben versuchte, der an verschiedenen Stellen losbricht und grossen Schrecken verursacht. Alle Personen spielen ihre Rolle in Harmonie mit der allgemeinen Handlung; einige treibt der Wind durch die Staubwolken und reisst sie fort; andere bewegen sich gegen den Wind, kommen nur langsam vorwärts und halten die Hände vor die Augen. Auf der rechten Seite läuft ein Schäfer hin und verlässt seine Herde, da er einen Löwen erblickt, der, nachdem er einen Kuhhirten niedergeworfen hat, andere angreift. Einer von diesen verteidigt sich, während andere Hirten ihr Vieh antreiben und sich bestreben, es zu retten. In der Verwirrung türmen sich Staubwolken auf. Ein etwas entfernter Hund bellt, sein Haar sträubt sich, er wagt nicht näher zu kommen. Vorne gegen die Mitte des Bildes liegt Pyramis entseelt. Thisbe, voll Schrecken, eilt mit ausgebreiteten Armen herbei" (Earl Ashburnham, England). Poussin konnte auch Sonnen-Auf- und Untergänge und herrliches, sonniges Wetter hervorrufen. Andere wichtige Landschaften sind: „Polyphem" (Gal. Eremi-

[1]) Die Galerie Prado zu Madrid hat neun Landschaften, die zu Montpellier sechs. Bis jetzt sind dieselben nicht photographiert worden.

[2]) Félibien. t. II. S. 440.

tage); „Zwei Männer mit der Leiche des Phocion“ (Gal. National, London); „St. Johannes auf Patmos“ (Thom. Baring, London); „Die Frau, die sich die Füsse wäscht“ (Earl Howe, England) und die „Vier Jahreszeiten“ (Louvre). Die letztgenannten Werke: „Das Paradies“ oder „Der Frühling“, „Boas und Ruth“ oder „Der Sommer“, „Die Kundschafter mit der Weintraube“ oder Herbst“, „Die Sündflut“ oder „Der Winter“ wurden in den Jahren 1660—1664 für den Herzog Richelieu gemalt. Jedes Bild trägt einen aus der Bibel entlehnten Titel, jedes, ausser dem letzteren, schildert römische Natur, das zweite und dritte stellt die Ernte- und Weinzeiten in Italien dar. Alle vier bezeugen merkwürdige Schaffenskraft trotz des hohen Alters. „Die Sündflut“ ist eine grossartige, originelle Komposition. Düsteres Kolorit kommt der Einbildungskraft des Beschauers zu Hilfe und erhöht die Wirkung noch mehr. Die wenigen überlebenden rettungsuchenden Menschen finden jetzt alle ihre Anstrengungen vergebens. Die Welt geht unter, und die Schlangen auf den Felsen deuten auf den Ursprung dieses Jammers hin. Vor diesem Bilde empfand der Autor „keinen Schauer“,[1]) bekam auch nicht die Überzeugung, dass man diese Schöpfung als „eins der schönsten Bilder,[2]) die je gemalt worden sind“, bezeichnen darf. Jedenfalls aber gehört es zu des Malers grössten Leistungen. Es ist eine epische Darstellung, grossartig und wirkungsvoll, wegen seiner Einfachheit in der Behandlung des Stoffes und der Wahrheit der Auffassung. Die Komposition ist edel, klar und geschickt, aber viel zu subjektiv, zu abstrakt, als dass andere Maler ohne Gefahr sie nachahmen könnten.

Zwei allegorische Gegenstände gehören den mit Figuren belebten Landschaften an, und ihres Inhalts wegen verdienen sie hier besondere Erwähnung. Schon früher haben wir die in Paris verfertigten Titelkupfer und die „Zeit befreit die Wahrheit“ besprochen, Bilder, die zu der kleinen Liste der Allegorien mitgerechnet werden können. „Die Allegorien auf das menschliche Leben“ (Hertford House, England) fasst das Leben als einen Tanz auf, dessen Ziel das Glück ist. Vier weibliche Gestalten — die Jahreszeiten — tanzen im Kreise, in einer schönen Landschaft, nach der Leier des rechts sitzenden Zeitgottes.

---

[1]) M. de Chambray. Quel homme, en voyant ce tableau, ne fremit pas d'horreur, ne se sent pas saisi d'un frisson glacial.

[2]) Manuel du Museum françois. No. 82. Ce tableau est le plus beau qui soit sorti de la main des hommes.

Es sind die Lust, die Arbeit, die Armut und der Reichtum; ihr Rang und ihre Ungleichheit werden durch die Geberden und Ausdrücke zur Schau gebracht. Bei der Zeitfigur sitzt ein kleiner Knabe, der eine Sanduhr hält. Gegenüber auf der linken Seite am Fusse einer Janusterme, deren zwei Köpfe die Vergangenheit und die Zukunft symbolisieren, spielt ein zweiter Knabe mit Seifenblasen. Oben auf den Wolken des Himmels fährt Phoebus in seinem goldenen, von den Horen umtanzten Wagen dahin. Die blumenstreuende Aurora schwebt voran. Die weiblichen Gestalten, welche im Kreise tanzen, erinnern an Giulio Romanos „Tanz der Musen" (Pitti). Dieses Gemälde war bis zum Jahre 1789 im Palast Rospigliosi zu Rom. Vermutlich hatte Poussin es für Julius Rospigliosi gemalt. „Die arkadischen Schäfer" (Duke of Devonshire, England) unterscheiden sich als Bild durch die Grösse und Anordnung von dem wohlbekannten „Arcadia" im Louvre. Dieses Gemälde ist etwas höher als breit. Die Figuren sind von der Mitte zur äussersten Linken gerückt worden. Auf einem hohen Grabdenkmal liegt ein Schädel. Die Komposition besteht ebenfalls wie in „Arcadia" aus vier Gestalten; von diesen stellt eine den Flussgott Ladon vor, welcher rechts vom Rücken gesehen am Ufer ruht. Zwei Schäfer und eine junge Frau beschäftigten sich mit dem Lesen der Inschrift an einer Seite des Grabmals. Der eine Hirte zeigt mit dem Finger auf die Worte: Et in Arcadia Ego. Der Maler erinnert uns an den Gedanken, dass inmitten des Lebens nichts das leise Herannahen des Todes verhindern kann. In den beiden Bildern tritt die Landschaft durch ihre ernste, einfache Schönheit dem Gedanken nahe.

Ausser den schon besprochenen Werken sind nur wenige Beispiele vorhanden, die Scenen im Innern der Häuser oder Tempelräume behandeln. Unter diese Abteilung gehören: „Der kleine Moses tritt Pharaos Krone"; „Aarons Stab in eine Schlange verwandelt"; „Das Urteil Salomons"; „St. Jacobus und die heilige Jungfrau" (alle im Louvre); „Esther vor Ahasver" (Eremitage); „Die Verkündigung" (Chantilly); „Die heilige Franziska" (von G. Audran gestochen); und einige „Heilige Familien". Poussin hat die Komposition für „Esther vor Ahasver" von Domenichino entnommen. Er ordnet jedoch eine neue Gruppierung um die fast ohnmächtig gewordene Esther an, lässt eine Begleiterin fehlen, folgt aber meistens seinem Meister getreu. Bemerkenswert in Dominichinos Werk ist die Engelsburg zu Rom. „Das Urteil Salomons." Der junge König thront in der Mitte zwischen zwei Säulen, seine Hal-

tung und Geberden deuten an, dass er soeben das Urteil gefällt hat. Wir interessieren uns hauptsächlich für die Gesichtszüge der beiden. Mütter. Die Mienen der Beschauer sind gut, aber nicht ganz natürlich. Jedes Kind ist zwar vollkommen gegeben; das eine zappelnd sich windende hat warmes, rosafarbiges Fleisch, es lebt; eben so klar ist es, dass der unbewegliche blassblaue Knabe tot ist. „Die Verkündigung" führt Gottvater begleitet von sechs Engeln ein. Er schwebt zu einer grossen Fensteröffnung des Zimmers herein. Die heilige Jungfrau, eine Hand an die Brust legend, beugt sich vor Gabriel, der sich auf ein Knie niederlässt und mit der rechten Hand nach Gottvater deutet. Die Farben sind brillant, die Lichteffekte besonders schön, wo sie auf Marias Antlitz, rotes Kleid und blauen Mantel fallen. Vielleicht regte Garafalos Verkündigung (Capitol zu Rom) den Maler an.

Unter den am nächsten mit Nicolas Poussin in Rom verbundenen Künstlern müssen vor allen andern Giovanni und Gaspard Dughet erwähnt werden. Giovanni (1614—1676) begleitete im Jahre 1640 den Maler nach Paris und war dort als sein Sekretär thätig. In seinem Berufe als Stecher trug er zur Verbreitung der Werke seines Meisters bei. Poussin liebte ihn wie seinen Sohn; seine Briefe beweisen dies und machen es klar, dass Giovanni seine Heimat bei ihm fand. Giovanni besass Poussins ganzes Vertrauen und kannte alle seine Freunde und Gönner. Gaspard Dughets (1613—1675), Name kommt nicht in Poussins Testament vor. Die Biographen erwähnen keinen Streit zwischen den Beiden, Stellen in Briefen jedoch werfen ein Licht auf das Verhältniss und zeigen, dass sich der Maler diesem Schwager gegenüber ganz anders verhielt. Den 1. April 1663 schreibt er an M. de Chantelou:[1]) „Es ärgert mich zu hören, dass Sie sich bemüht haben, die Gunst des Ministers Colbert zu erlangen, um meines thörichten Schwagers Forderungen zu befriedigen. Er bildet sich ein, wenn er das königliche Wappen über seiner Thür hängen hätte, so wäre er, im Falle, dass durch die Franzosen Unruhen in dieser Stadt ausbrechen sollten, ausser Gefahr. Er hat mir kein Wort über seinen schönen Plan gesagt; es ist seine Gewohnheit, sich so eilig in allen seinen Angelegenheiten zu benehmen und ohne Rat zu entscheiden. Erst vor kurzem gestand er mir, dass er geschrieben, um für sich selbst einen Pass zu bekommen, derselbe war aber für einen Freund bestimmt. Ich weiss nicht wie die

[1]) Ms. 12347. S. 251.

Sache Ihnen zu Gehör kam, daran bin ich ganz unschuldig. Ich bitte Sie, die Unwissenheit dieses armen Jünglings zu verzeihen, die Furcht, welche er und viele vor den französischen Waffen haben, ist so gross, dass sie sich einbilden, Soldaten stürmen heran. Zweifellos wird man eines Tages viele tote Männer ohne Wunden finden." Gaspard nahm den Namen seines Schwagers und Lehrers an, und hinterliess viele Landschaften, welche in mehreren Galerien als Werke von Nicolas Poussin bezeichnet worden sind. Schon als Jüngling richtete er ein Atelier in Rom ein und besass auch später Werkstätten in Frascati und Tivoli. Für seine Bilder fand er das Material in verschiedenen Teilen Italiens und bietet darin grosse Mannigfaltigkeit; Berge, Seen, Wasserfälle, hohe Bäume, Wiesen und Ruinen. Er arbeitete schnell und geschickt, hatte wahre Liebe zur Natur und liebte auch leidenschaftlich die Jagd.[1]) Als Landschaftsmaler begnügte er sich nicht nur mit Zeichnungen oder Skizzen, sondern malte oft auch einen guten Teil jedes Bildes im Freien. Ein kleiner Esel, den er allein besorgte und der zugleich sein einziger Diener war, trug seinen ganzen Apparat, Futter, Nahrungsmittel und Zelt, worunter er vor Sonne und Wind geschützt, seine Landschaften malte. Auf diese Art brachte er oft mehrere Tage in der Umgegend Roms zu. Man sagt, Gaspard habe unter Claude Lorrain in Rom studiert. Das Arrangement und die Sonneneffekte in seinen Werken können zuweilen an Claude erinnern, allein, man sollte ihn weder mit Claude noch mit Poussin vergleichen. Gaspard hatte entschiedenes Talent, Fertigkeit mit dem Pinsel und besass ein gutes Auge für die Schönheiten in der Natur, aber es fehlte ihm das Genie. Manchmal erscheint er frischer wie sein Meister, er gebraucht die Farben besser, seine Kunst ist weniger episch, weniger erwägend, er schliesst sich der Natur inniger an. Fèlibien sagt:[2]) „Gaspard Dughets Bilder verdienen Überreste von Poussins Festmahl genannt zu werden." Dies scheint eine einseitige, ungerechte Kritik. Jedoch ist es wahr, dass der Anblick einer Anzahl von Gaspards schönen Landschaften ermüdender wirkt, wie die von Poussin es nie können. Alle haben das konventionelle Gepräge des siebzehnten Jahrhunderts. Viele Galerien besitzen Exemplare seiner Kunst; vielleicht sind die besten in der Galerie Doria zu Rom, im Prado zu Madrid, in der Eremitage, und in London.

---

[1]) P. J. Mariette. Abecedario. V. 8.
[2]) Fèlibien. Tome IV. S. 164.

Viele sind in Privatbesitz in England. Gaspard versuchte sich auch im Fresko (Palast Colonna zu Rom) und radierte. Zuweilen war er auch, wie sein Bruder, als Poussins Sekretär thätig. Ausser der Abschrift der Kopie Da Vincis Trattato della Pittura, die er teilweise verfertigte, giebt es Briefe unter den Autographen in der Bibliothèque Nationale in Paris, welche in Gaspards Hand auf italienisch beginnen, sie werden dann von Poussin auf französisch fortgesetzt, endlich wieder auf italienisch vollendet und sind von Nicolo Poussin unterzeichnet.

Des Malers intimster Freund ausser der Familie Dughet war Jacques Stella (1596—1657), der Sohn eines Malers in Lyon. Ein Jahr früher als Poussin kam er nach Rom, blieb dort elf Jahre, kehrte dann nach Paris zurück, wo er Hofmaler wurde. Bouchitté sagt (Seite 358): „Jacques Stella profitierte am meisten von allen durch den Verkehr mit Poussin und habe seine Kunst so getreu kopiert, dass man die Werke der beiden leicht verwechseln könne. Die zwei Bilder von Jacques Stella im Louvre — „Christus empfängt die heilige Jungfrau im Himmel" und „St. Cäcilia an der Orgel", auch das „St. Erasmusbild" in der Dresdener Galerie (noch Poussin angegeben) — haben gar nichts mit Poussin zu thun. In anderen Beispielen wie „Christus und die Samariterin" (Montpellier) und das „Urteil Salomons" (M. Dumont, Cambrai) scheint er ein Nachahmer der klassischen Formen und des landschaftlichen Hintergrunds. Er gleicht seinem Lehrer am meisten in zwei Folgen von Bildern — „Die Passion" (vierzehn Blätter von Claudia Stella gestochen) und „Das Leben der Maria" (zweiundzwanzig Stiche von Polanzani gestochen). Die Passionsstiche tragen Poussins Namen als Maler der Bilder, jedoch sind diese Kompositionen nicht von seiner Hand. Jacques Stella lernte das Radieren unter Jacques Callot.[1]) Einige gute Stücke sind seine „Pastorale" und „Kinder beim Spiele". Seine drei Nichten, Claudine, Françoise und Antoinette Bouzonnet und deren Bruder Antoine stachen seine Werke und trugen zu seiner Popularität bei. Stella erzog alle vier und hinterliess ihnen sein Eigentum. Sie adoptierten seinen Namen. Nach dem Tode seines Onkels kam Antoine nach Rom, um seine Studien fortzusetzen. Poussin empfing ihn seines Freundes halber auf das herzlichste und bat ihn so oft er wolle zu ihm zu kommen (eine seltene Gunst), wollte auch, dass

[1]) Guillet de Saint-George. Mémoires historiques des principaux ouvrages d'Antoine Bouzonnet.

er in seiner Nähe wohnen solle, um seinen Beistand und Rat leichter erreichen zu können. Nach einer Klausel in Stellas Testament konnte dieser Neffe fünf Jahre lang in Rom bleiben, wenn er nur seine Zeit dort gut benütze. Nicolas Poussin malte für Jacques Stella die folgenden Werke: „Rinaldo und Armida" (Eremitage); „Venus erscheint Aeneas" (Rouen); „Die Auffindung des Moses" (Earl Tempel); „Pan und Syrinx" (Dresden); „Apollo und Daphne" (Lord Northwick); „Moses schlägt den Felsen" (Eremitage). Als der Maler seinem Freunde „Rinaldo und Armida" schickte, fügte er eine Erklärung des Bildes hinzu: „Ich habe mich sehr bemüht es gut zu machen und habe es in einer Art gemalt, dass Sie einsehen werden, die Auffassung passt sich dem Thema an. Das ist etwas feines, etwas sehr verschiedenes von dem Stile des für M. de Vrillière verfertigten Bildes (Schulmeister von Falerii), welches einen historischen Vorwurf hat." Hier spricht ein Künstler zu einem andern. Poussins Werk „Moses schlägt den Fels", das im Jahre 1649 nach Paris abgesandt war, wurde dort streng kritisiert.[1]) Darauf antwortete der Maler: „Ich freue mich sehr zu hören, dass Sie damit zufrieden sind und wünsche zu erfahren, was Ihnen darin am besten gefällt, und was man alles darüber redet. Die Tiefe des Wassers sollte keinen Anlass zur Kritik bieten. Sie wissen wohl, ich arbeite nicht aufs Ungewisse hin, sondern ich habe genug gelernt, um einen Gegenstand, der eines Malers würdig ist, darzustellen, wie er gewesen war, ist und sein wird. Mit der Anordnung des Raumes im Bilde muss es sich verhalten, wie ich es dargestellt habe, weil, wenn es anders wäre, man nicht das Wasser sammeln könnte, um für die Bedürfnisse einer solchen Menge Menschen zu sorgen. Sonst wäre das Wasser nach allen Richtungen verlaufen. Wenn bei der Schöpfung die Erde eine gleichmässige Gestaltung empfangen hätte, und die Gewässer ihre Strombetten und Tiefen noch nicht gefunden hätten, dann müsste die Oberfläche vollständig mit Wasser bedeckt sein, und infolgedessen wäre sie für die Tiere unbewohnbar. Aber vom Urbeginn an hat Gott alle Dinge wohlgeordnet, mit Rücksicht auf den Endzweck, wofür er sein Werk erschaffen. So in diesen grossen Ereignissen in Bezug auf dieses Wunder, wo Moses den Felsen schlägt, könnte man glauben, erstaunliche Dinge würden geschehen, derart, dass es nicht leicht wäre für irgend jemand richtig darüber zu urteilen. Man sollte seine Meinung

[1]) Fèlibien. Tome II. S. 356.

für sich behalten und nicht solche Dinge übereilt besprechen." Jean und François Lemaire können als Nicolas Poussins Schüler und Nachfolger gelten. Jean, geboren im Jahre 1597, wurde Historien- und Architekturmaler.[1]) Als Jüngling wurde er von dem Marquis de Chenvalon nach Rom geschickt, wo er ungefähr zwanzig Jahre verweilte, bis er im Jahre 1635 mit der Ernennung zum Hofmaler nach Paris zurückkehrte. Im Jahre 1640 stand er M. de Chantelou in seinem Unternehmen, Poussin nach Paris zu bringen, bei. Als der Maler und Charles Le Brun zwei Jahre später nach Rom reisten, begleitete sie Lemaire; er blieb aber nur kurze Zeit dort. Poussin wollte ihm die Fortsetzung seiner Arbeiten in der Grande Galerie du Louvre übergeben. Wäre dies gestattet worden, so wäre es sehr gut gewesen. Lemaires Bilder der klassischen Ruinen, zum Beispiel die Perspektiven zu Ruel und Bagnolet, waren damals sehr berühmt und wegen ihrer Technik, ihres guten Kolorits und ihrer Kraft sehr gelobt. Nach seiner Rückkehr aus Italien wohnte er im Louvre, wo er, wie Fèlibien erzählt, durch einen Brand viele seiner Effekten verloren hat. Später ging Lemaire nach Gaillon in der Normandie, wo er im Jahre 1659 starb. Lemaire vermählte sich nicht und vermachte sein Besitztum den Freunden und armen Leuten. Der zweite Künstler dieses Namens, als „le petit Lemaire" bekannt, wird oft in den Briefen erwähnt. Er war ein ausgezeichneter Kopist und Porträtist. Es wäre nicht möglich, in diesem Buche von jedem der italienischen und französischen Künstler, die in den Jahren 1643—1647 unter Poussins Leitung im Dienste des M. de Chantelou arbeiteten, zu berichten: Pierre Errard, Claude Le Rieux, Pierre Mignard, Chieco der Neapolitaner, Nicolas Chapron, R. Le Vieux und Andere. Einige schienen launisch, leicht unzufrieden und träge." Den 25. August 1643 beklagt Poussin[2]): „Chapron hat seine Arbeit rücksichtslos aufgegeben, er ist unverschämt, und seine Lügen sind zu arg, um wiederholt zu werden." Nocret, Mignard und Le Rieux erfüllten ihre Pflichten nicht, sie hatten sich verabredet und wollten nach ihren eigenen Belieben bezahlt werden. Die schon begonnenen zweiten Kopien lehnten sie ab zu vollenden. Poussin fügt dazu: „Ich weiss nicht, was für Hoffnungen Sie (M. de Chantelou) ihnen eingeflösst haben, sie zeigen aber wie gereizte Hunde die Zähne und beschimpfen Sie auf schänd-

---

[1]) Ph. de Chennevières. S. 209.

[2]) Ms. 12347. S. 90.

liche Weise. Ich wurde gezwungen, so gut ich konnte, mit ihnen einig zu werden." Unter denjenigen, welche zu dieser Zeit Poussins Einfluss fühlten, war Charles Errard (1606—1689), ein historischer Maler. Er zählte zu den Mitgliedern der französischen Akademie (1648) und wurde deren Rektor im Jahre 1655. Errard lernte den Meister kennen, als er nach Italien geschickt wurde, um dort Kunstwerke für den Staat zu kaufen. Er wurde der erste Direktor der im Jahre 1666 gegründeten Akademie de France in Rom.

Claude Lorrain (1600—1682) und Nicolas Poussin wohnten Jahre lang als Nachbarn und Freunde nahe bei einander in Rom. Sie sahen dieselben Ruinen, die Campagna, den Tiber, die umliegenden Orte Roms, aber mit ganz anderen Augen. Temperament, Erziehung, Gewohnheiten der Beobachtungen und des Denkens führten zu sehr ungleichen Resultaten in der Malerei dieser Meister. Claude liebte das Licht und setzte die Sonne in seine Bilder; er hatte keine Abneigung gegen Farben. Beide hielten die Architektur in ihren Gemälden für wichtig. Beide schufen ideale Scenen, die meistens mit bestimmten Gegenden nicht identifiziert werden können, wie z. B. Claudes Werke „Die Einschiffung der Königin von Saba" und „Die Einschiffung der heiligen Ursula" (Gal. National zu London). Claude wurde von dem ältern Künstler beeinflusst. Er zeigt ein etwas gleichartiges Arrangement in seinen Landschaften, sein Stil jedoch scheint nicht so streng, seine Phantasie ist frischer und freier. Giambetti Passeri (1610—1679) gehörte der Künstlerkolonie seiner Zeit in Rom an.[1]) Man hat seine Thätigkeit als Maler vergessen, aber sein, ein Jahrhundert nach seinem Tode herausgegebenes Buch (wegen seiner Ansichten wurde es früher unterdrückt) enthält kurze Berichte über seine Zeitgenossen, die uns interessieren dürften.

Die Eigenschaften, welche Nicolas Poussins Werke auszeichnen, sind in vortrefflicher Weise und mit grosser Sorgfalt von gewissen Kupferstechern übertragen worden, von denen einige unter Poussins Leitung arbeiteten. Nach dem Studium der besten Stiche seiner Gemälde hat man einen richtigen, vollständigen und bestimmten Begrift seines Talents. Die Schönheit seiner Kunst drückt sich viel mehr in dem Arrangement und Stil, in den grossartigen Linien, in den Ge-

---

[1]) Giambattista Passeri. Vite de Pittori, Scultori ed Architetti, Roma, 1772.

berden, Ausdrücken und in der Gesichtsbildung der Gestalten aus, als in der Technik und dem Kolorit.

Die Geschichte der Kupferstecherkunst in Frankreich beginnt mit dem Werke von Jacques Callot (1592—1665). Callot behandelt seine Sujets auf originelle Weise; er hat einen isolierten Platz in der Kunst. Seine kleinen Radierungen über Gegenstände wie Zigeuner, Bettler, „Misères de la Guerre", „Caprices" etc. sind realistische Bilder. Das Zigeuner- und nationale Leben und die damaligen Sitten in Italien, Frankreich und der Schweiz lockten ihn sehr, wie man in seinen sechzehn hundert Stichen leicht erkennen kann. Dieser Maler-Radierer war wohl der gewöhnlichen religiösen Themata seines Zeitalters müde. Er entdeckte ein ganz neues Feld und da er den Grabstichel gegen die Nadel aufgab, gewann er ein Werkzeug, dass besser passte, die flüchtigen Eindrücke des Lebens um ihn herum zu fassen und zu befestigen. Seine Hand ist sicher und meisterhaft; sein Stil ist flüchtig, malerisch und skizzenhaft. Er ist kein Satiriker, kein Humorist, sondern ein intelligenter, philosophischer Beobachter. Er hinterliess keine Schüler, obgleich viele den Versuch machten ihn nachzuahmen. Die Kupferstecherkunst in Frankreich erreichte im siebzehnten Jahrhundert ihr goldenes Alter. Die Stiche dieser Periode sind prachtvolle Muster von Gewandtheit mit dem Grabstichel, frisch im Tone und oft mit dem Reiz der Farben verbunden. Niemand hat es besser als Jean Pesne (1623—1700) verstanden, die Eigenschaften der Werke Poussins sich zu erwerben. Er hat die „Sieben Sakramente" (Zweite Folge), das „Testament des Eudamidas", die „Arbeiten des Herakles", Poussins Selbstbildnisse und noch andere Gemälde gestochen. Wir sind über sein Leben wenig unterrichtet, wissen aber, dass er sich Poussins Rat erfreute und unter seiner Direktion arbeitete. Von den hundertundsechzehn Stichen, die er hinterliess, sind siebenundvierzig nach des Meisters Werken. Jean Pesnes Verdienste erkennt man in seiner vortrefflichen Zeichnung, seiner wundervollen Sorgfalt beim Stechen und in der Darstellung der Charakterausdrücke. Man muss ihn als den besten Übertrager des Malers anerkennen. Er befriedigt die kritischsten Richter. Der Name Andran wurde von einer Anzahl von Künstlern getragen, die meistens im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert lebten. Gerard Audran (1640—1703) war wohl der berühmteste Stecher dieser Familie und einer der Grössen unter Louis XIV. Regierung. Sein Kupferstich Porträt des Papst Clemens X. richtete zuerst die Aufmerksamkeit des

französischen Hofes auf ihn, und er erhielt die Ernennung eines Hofstechers. Gerard Audran gab seine eigenen Werke in Paris heraus und mit seinem Bruder Benoit und seinen Neffen Jean und Benoit II. gründete er eine Schule für die Kupferstecherkunst. Gerards Arbeiten sind von hohem Wert, durch edle Auffassung, würdevollen Stil und eine grandiose, freie und mannigfache Manier ausgezeichnet. Er war auch ein intelligenter Übertrager von Poussins Eigenschaften. Man sieht dies am besten in den folgenden Stichen: „St. Johannes tauft im Jordan"; „Die Ehebrecherin vor Christus"; „Die Zeit befreit die Wahrheit" sowohl als in andern Kompositionen. Claudia Stella (1636—1697), die Nichte des Malers Jacques Stella, verdient unter des Meisters Stechern ehrenvolle Erwähnung. Watelet sagt: „Kein Mann hat die wahre Seele von Poussins Kunst so erfasst wie Claudia Stella." Es gelang ihr auch seine Farben gut zu nüancieren. Beispiele davon liefern die Stiche — „Die Aussetzung Moses", „Moses schlägt den Fels"; einige „Heilige Familie", „Die Kreuzigung" und „SS. Petrus und Paulus heilen den Lahmen". Unter den italienischen Stechern, die Poussins Bilder wiedergegeben haben, sollten insbesondere Pierre del Po und Giovanni Dughet erwähnt werden. Der erstere stand dem Maler nahe, war aber ein sehr ungeschickter Techniker. Giovanni Dughets Stiche haben einen persönlichen, positiven Wert als getreue Auslegungen; sie sind heutzutage selten zu finden, zeigen auch mangelhafte technische Fertigkeit. Überhaupt erkennt man, dass die italienischen Stecher dieser Periode den französischen sehr geschickten Arbeitern gegenüber weit zurück waren.

Es war ganz natürlich, als die Jahre verflossen, dass Nicolas Poussin an der Spitze der kleinen Künstlerwelt in Rom stand[1]); den jüngeren Malern erschienen seine Worte und Werke wichtig und kompetent; seine Bescheidenheit und sein gesunder Verstand versöhnten alle, sein Charakter und sein Wesen gewannen ihm, selbst von den Rivalen, Hochachtung und Verehrung. Ein starker Wille, eine regelmässige, einfache Lebensweise halfen ihm der Krankheit und den Schwächen des hohen Alters lange zu widerstehen. Selbst als die körperliche Energie abnahm, blieb sein Geist und seine Schaffenskraft ungeschwächt. Dies äusserte

---

[1]) J. Dumesnil. Histoires des plus célèbres Amateurs Italiens etc. Paris 1855. S. 451.

er in Briefen am 15. Mai 1658[1]): „Wenn meine Hand mir gehorchen würde, so könnte ich, glaube ich, sie besser als je lenken; jedoch zu oft muss ich mit Themistocles ausrufen, der Mensch nimmt am Ende seines Lebens ab und verlässt die Welt im Augenblicke, wo er im Begriff steht, etwas besonders Gutes zu leisten. Ich verliere deswegen den Mut nicht, so lange der Kopf gesund bleibt, selbst wenn der Körper schwach wird, ist er der Meister, der dem Diener die Befehle giebt."

[1]) Ms. 12347. S. 240.

Sechstes Kapitel.

Die letzten Jahre.

Im Jahre 1655 erhielt Nicolas Poussin einen ungewöhnlichen Auftrag — „Die Termes de Fouquet" (Versailles) betitelt. Verschiedene Bildhauer führten diese Hermen nach Poussins Entwürfen aus.[1])

Dreizehn Genien der Blumen, Früchte u. s. w. sind in Gestalten von Männern und Frauen dargestellt; jede Figur hat einen menschlichen Kopf und endet in einer viereckigen, nach unten schmaler zulaufenden Säule. Pan erscheint mit bekränztem Haupte, einen Zweig in der einen Hand, eine Flöte in der Andern. Ein lächelnder Faun trägt Epheu auf dem Kopf. Pallas hat ihren Helm mit Olivenblättern umwunden, sie trägt einen Zweig und eine Schlange in den Händen. Man kann Ceres und Bacchus leicht an den Ähren und Weintrauben erkennen, so ist es mit den Andern — Flora, Herakles, Morpheus, Pomona, eine Bacchantin, die Fülle, der Schnitter, eine zweite Flora — alle haben ihre passenden Attribute. Diesen reihen sich Entwürfe für zwei grosse Vasen aus afrikanischem Marmor an.

Im Briefe vom 20. Dezember 1655 an M. de Chantelou erwähnt Poussin diesen Auftrag[2]): „Sie wissen besser als irgend Jemand anders, dass ich schon länger als vierzehn Jahre nichts derartiges angerührt habe, seitdem ich die Kartons für die „Grande Galerie" zeichnete."

---

[1]) Die Termes sind in Quinconce du Midi et du Nord Versailles Gärten, Paris. Poussins Entwürfe wurden von Simon Thomassin gestochen.

[2]) Ms. 12347. S. 234.

Sechs Tage später schrieb er wieder an seinen Freund[1]): „Ich habe vom Superintendent Fouquet gehört, hoffe, dass alles gut gehen wird. Ein guter Anfang heisst ein gutes Ende. Sein Bruder M. Abbè Louis Fouquet ist hier gewesen, er wird einen geschickten Arbeiter mitnehmen, dessen Freund und Gönner Sie ganz gewiss sein werden. Mitten in den grossen Beschäftigungen des Superintendenten, bedarf ich Ihres Beistandes, um ihn an meine kleinen Angelegenheiten zu erinnern." Diese Werke haben eine gewisse Bedeutung als die einzigen Entwürfe des Meisters für Bildhauerarbeit. Einst hat Poussin gesagt[2]), die Malerei und die Skulptur seien gleichartig nachahmende Künste, beide hängen von der Zeichnung ab. Die Illusion der Erscheinung giebt der Malerei etwas künstlicheres; sie unterscheiden sich hauptsächlich durch das verwendete Material. Von der ersten römischen Periode an, hatte Poussin Wachsmodelle für seine Gruppen in Bildern angewendet. Nachdem er sich einen guten Begriff des Stoffes gemacht hatte, zeichnete er eine Skizze dergestalt, dass sie ihm eine Idee der ganzen Komposition geben konnte; dann bildete er Wachsmodelle der Figuren, jede ungefähr eine Hand hoch, alle in ihren verschiedenen Stellungen und stellte sie auf solche Weise, dass sie das Sujet im Relief zeigten. Auch arrangierte er sie so, dass er Licht- und Schattenwirkungen auf ihren Formen sehen konnte. Nachher schuf er grössere Modelle anderer Gestalten und kleidete sie, damit er den Faltenwurf über den nackten Figuren studieren könnte; zu diesem Zwecke brauchte er feines Linnen oder feuchten Musselin, um die Schattierung der Falten genauer zu erkennen. Er drapierte das Gewand auf seinen kleinen Puppen mit einem zugespitzten Stabe, dann nahm er weiches Wachs, gab jeder Kopf, Füsse, Hände, und die andern Teile, oder schuf aus noch andern Stücken, Engel, Gebäude, Ornamente, alles sehr geschickt und mit wunderbarer Ruhe. In solchen Studien bemerken wir die Hand eines Bildhauers und so erklärt sich die reliefartige Erscheinung von Poussins Gestalten. Die Versailles „Hermen" sind die eigentlichen Fortsetzungen der Cameen — „Arbeiten des Herakles" — der Nachahmungen von Stuckreliefs.

Im Alter von fünfundsechzig Jahren hatte die Hand Poussins ihre Geschicklichkeit nicht verloren. Im Briefe[3]) vom 29. November 1658 an M. de Chantelou beschreibt er ein fast vollendetes Bild für Madame

[1]) Ms. 12347. S. 236.
[2]) Bellori. S. 285.
[3]) Ms. 12347. S. 242.

Montmort, die Paul de Chantelou in späteren Jahren heiratete: „Man erblickt einen Zug ägyptischer Priester, deren geschorene Köpfe bekränzt sind; sie tragen die Tracht des Landes. Einige führen Pauken, Flöten und Trompeten mit sich, andere halten Stäbe mit geschnitzten Habichtsköpfen verziert. Einige stehen unter einem Portikus, andere wenden sich nach dem Tempel des Serapis und führen eine die Gebeine des Gottes enthaltene Truhe mit sich. Hinter einer Priesterin, die einen gelben Mantel trägt, erblickt man ein für Ibis errichtetes Gebäude, einen Thurm, dessen Gipfel concav ist und auch eine Vase, bestimmt, Thau zu sammeln. Das Ganze ist kein seltsamer Einfall der Phantasie, alles habe ich aus dem berühmten Tempel der Fortuna zu Palestrina genommen, dessen Fussboden aus wunderschöner Mosaik zusammengesetzt ist, und getreu die Geschichte Egyptens und Ethiopens wiedergiebt. Alle diese Dinge habe ich in das Gemälde hineingebracht, damit sie Ihnen durch ihre Neuheit und ihre Mannigfaltigkeit gefallen, auch, um zu zeigen, dass die heilige Jungfrau sich wirklich in Egypten befand". (Gal. Dulwich).[1]) Noch ein Werk muss unter Nicolas Poussins letzte Werke gezählt werden. Er sagt im Briefe vom 27. Juni 1655: „Ich bitte Madame Montmort sich nicht zu bemühen, mir zu schreiben, und auf keinen Fall mir Geld im Voraus zu schicken.[2]) Sie muss Geduld haben. Ich habe noch vier Bilder zu vollenden, (vermutlich die „Vier Jahreszeiten"), ehe ich die Hand an die Arbeit legen kann, jedoch überlege ich oft die mir von ihr aufgegebenen Gegenstände".

Eins von diesen Thematen war die schon besprochene „Die heilige Jungfrau in Egypten", das zweite, „Christus und die Samariterin". Herr Richard Schöne in Berlin besitzt ein Gemälde, welches den Titel „Christus und die Samariterin" führt und Nicolas Poussin zugeschrieben wird. Dieses Bild unterscheidet sich sehr vom Jean Pesnes Stiche desselben Gegenstandes nach Poussin. In dem Stiche sind die Hauptpersonen am Brunnen viel grösser und nehmen fast völlig die Mitte und den Vordergrund ein, während die Landschaft weniger hervortretend und unvollendet erscheint. Nach rechts sitzt eine verschleierte Figur auf dem Erdboden. In der Mitte, die ein mächtiges Gebäude schliesst, sieht man die Jünger daherkommen. Auf Herrn Schönes

[1]) Diese Mosaik ist noch zum grössten Teil in Palestrina. 6×5 metres. Ein Fragment ist in der Galerie zu Berlin.

[2]) Ms. 12347. S. 280.

Bild erscheinen diese nicht direkt hinter Christus, wie im Stiche, sondern auf der linken Seite und in einiger Entfernung. Der Maler schrieb am 2. April 1662 darüber[1]): „Ich hätte früher das schon lange erwartete Bild schicken sollen, aber eine heftige Erkältung hinderte mich daran. Ich brauche noch einen Tag zu dem Christuskopf, das Übrige ist schon vollendet."

Nach dem Jahre 1658 begann des Malers Gesundheit abzunehmen. Er sagte im Briefe vom 2. August 1660[2]): „Ich verbringe keinen Tag ohne Schmerzen und das Zittern meiner Glieder nimmt zu. Die schreckliche Hitze dieses Sommers hat mich gebrechlich gemacht. Ich sah mich gezwungen, alle Arbeiten aufzugeben und Farben und Pinsel bei Seite zu legen. Wenn ich bis zum Herbst lebe, so hoffe ich dieselben wieder aufzunehmen. Für Sie besonders gern, da Sie mich so lange mit Güte und Gunst überhäuften. Ich sollte an Madame Montmort schreiben, aber meine zitternde Hand verbietet es, bitte entschuldigen Sie mich bei ihr." Zwischen den Briefen dieser alten Freunde traten mehr und mehr längere Pausen ein. Endlich kam ein Intervall von anderthalb Jahren, und dann die folgende Mitteilung, die vorletzte, an seinen geliebten Gönner Paul de Chantelou[3]): „Ich bitte Sie, sich nicht darüber zu wundern, dass eine so lange Zeit verflossen ist, seitdem ich Ihnen Nachricht sandte. Wenn Sie die Ursache meines Schweigens erfahren, werden Sie mich nicht nur entschuldigen, sondern auch Mitleid für mein Elend empfinden. Nachdem ich neun Monate lang meine gute Frau gepflegt habe, während sie krank lag, und mit Husten, Fieber und Schwindsucht behaftet zum Skelett abgemagert war, habe ich sie verloren. Ihr Tod liess mich hier allein, gerade als ich ihrer am meisten bedurfte.[4]) Ich bin alt, gichtbrüchig, durch vielerlei Schwächen geplagt, ein Fremder und ohne Freunde in dieser Stadt, wo schwer ein Freund zu finden ist. Man predigt Geduld, das Mittel für alle Übel. Ich betrachte sie als Arznei, welche wenig kostet, doch nicht heilen kann. Da ich mich in einem Zustande befinde, der nicht lange andauern kann, wünsche ich alle Anordnungen für mein Hinscheiden zu treffen. [5])Ich habe ein kleines Testament gemacht und meinen armen

---

[1]) Ms. 12347. S. 247.
[2]) Ms. 12347. S. 244.
[3]) Ms. 12347. S. 253.
[4]) Siehe Anhang.
[5]) Siehe Anhang.

Verwandten in Les Andelys mehr als zehntausend Kronen vermacht. Sie sind unwissende Menschen, die des Beistands irgend eines ehrlichen Mannes bedürfen werden. Ich bitte Sie, ihnen zu raten und sie unter Ihren Schutz zu nehmen. Nach der Erfahrung, die ich von Ihrer Güte habe, bin ich überzeugt, dass Sie gern für sie sorgen werden, gerade wie Sie während fünfundzwanzig Jahren für Ihren armen Poussin gesorgt haben. Meiner zitternden Hand wegen kostet mich das Schreiben viele Mühe, es nimmt eine ganze Woche in Anspruch, einen einzigen armseligen Brief nach und nach zu vollenden, zwei und drei Zeilen auf einmal. Meine Krankheit ist eine solche, dass es mir fast unmöglich ist, etwas leserliches zu verfassen. In welcher Weise kann ich Ihnen in dieser Stadt dienen? Befehlen Sie ihm, der mit seinem ganzen Herzen Ihr ergebener Poussin ist." Seine letzten Worte an Paul de Chantelou wurden am 28. März 1665 geschrieben[1]): „Die Freude, die ich beim Eintreffen Ihres Briefes aus Château du Loir empfand, kann ich nicht ausdrücken. Meine Ruhe war von kurzer Dauer. Die Ankunft eines unglücklichen Dummkopfs von Neffen hat sie gestört. Er ist einer der Verwandten in Les Andelys, für die ich um Ihren Beistand nach meinem Tode bat, welchen Sie mir willig versprachen. Dieser Dörfler kam vor kurzem und hat meinen Frieden so gestört, dass ich Ihnen nicht früher danken konnte. Sie sind meine Zuflucht, meine Stütze so lange ich lebe."

Nicolas Poussin starb Donnerstag Mittag am 19. November 1665.[2]) Er wurde den nächsten Tag in seiner Pfarrkirche San Lorenzo in Lucina in Rom begraben. Ein Korrespondent[3]) (wahrscheinlich P. Quesnil) des Abbé Nicaise, Domherrn der Sainte-Chapelle zu Dijon, schrieb am 24. November 1665 aus Rom: „Ich habe Ihnen nichts Neues mitzuteilen, nur dass der Apelles unseres Jahrhunderts, der berühmte Nicolas Poussin gestorben ist. Er wurde am Freitag in San Lorenzo in Lucina begraben, wobei alle Amateure, Architekten, Maler und Bildhauer teilnahmen, auch ich befand mich darunter. Es waren zwei Prälaten, M. Salviati und ein Anderer da. Irgend jemand gab mir eine Kerze, ebenso wie allen andern Männern. Poussin war mehr als sechs Wochen krank und litt beständig Schmerzen. Mit der nächsten

[1]) Ms. 12347. S. 257.

[2]) Siehe Anhang.

[3]) Correspondance de l'abbé Nicase. t. IV. lettre 25. Biblioth. Nation. Suppl.-franc. No. 1958.

„Ordinaire" werde ich Ihnen eine Grabschrift senden, welche jemand (Bellori) als eine Widmung dem Nicolas Poussin gedichtet hat." Über das allgemeine Empfinden für den alten Meister in seinen letzten Tagen citieren wir folgendes[1]): „Ganz Rom, die Künstler aller Länder bedauern mit respektvoller Theilnahme die anhaltenden Schmerzen und das traurige, unaufhaltsame Hinscheiden eines grossen Malers, der, obgleich er ein Fremder war, schon lange die Ehre und der Ruhm dieses Landes gewesen ist. Sie bemitleiden den schwachen Körper, der ihn unfähig macht das zu thun, was ihm sein Geist noch vorschreibt. Er schien immer grösser zu werden, blieb bis zum Ende seines Lebens einer der hervorragendsten Künstler und Männer, welche die Welt bis jetzt gesehen." Salvator Rosa, der zeitweilige Nachbar Poussins auf dem Mt. Pincio, schrieb am 31. Oktober 1665 an Giovanni Baptista Ricciardi: „Wir verehren M. Poussin hier, als gehöre er einer andern Welt an."

Das Testament, wovon der Maler in seinem Brief vom 16. November 1664 redet, war nicht sein letztes. Dieses trägt das Datum vom 1665 und erhielt durch J. B. Rondini die gehörige Form. Derselbe Notar spricht in diesem Testament von einem früheren, am 25. November 1664 vollzogenen, welches durch das neue ungültig geworden war. Einige Tage, ehe der Maler an seinen Freund schrieb, begann er vermutlich sein letztes Testament abzufassen, hielt es aber dann für besser oder notwendig, die Einsicht eines Notars in Anspruch zu nehmen. Das Eintreffen seines Grossneffen im Frühling des Jahres 1665 kam ihm unerwartet. Er kam aus der Normandie, wahrscheinlich um seines Onkels Vermögen zu erlangen. Er betrug sich so indiskret und taktlos, dass Poussin ihn im September desselben Jahres nach Hause schickte.[2]) Wenn dieser „Dummkopf" Matthäus Letellier[3]) gewesen ist, so haben wir eine Erklärung für das neue Testament, welches nach seiner Abreise von Rom geschrieben wurde, wodurch der jüngere Bruder Jean Poussins Erbe wurde.[4]) Ein drittes, noch früheres

---

[1]) Ph. de Chennevières. S. 358.

[2]) Passeri. S. 358.

[3]) Ch. Legay. Bulletin de la Soc. de l'Histoire de Normandie, Rouen, 1875—1880. S. 150.

[4]) Abschriften der beiden Testamente — vom 25. November 1664 und vom 21. September 1665 sind in der Bibliothèque Nationale zu Paris einzusehen.

Testament,[1]) im April 1642 abgefasst, ist jetzt in dem Archivio Urbano zu Rom aufbewahrt. In diesem hinterliess Poussin seiner Frau das ganze Vermögen, ausser einigen Legaten. Keine Erwähnung der Les Andelys-Verwandten ist darin zu finden. Carlo Del Pozzo wurde zum Testamentsvollstrecker ernannt. Anna Marias Tod annulierte dieses Testament. In einem Abschnitt kann man den Inhalt des Testaments (Nummer drei) zusammenfassen.

Nicolas Poussin empfahl seine Seele der heiligen Jungfrau, dem heiligen Petrus und Paul, seinem Schutzengel, und den himmlischen Heerscharen. Er vermachte seinem Schwager Louis Dughet 300 römische ecus; seiner Schwägerin Jeanne Dughet, an Bastien Cherabito verheiratet, 1000 ecus; Barbe Cherabito sein Haus, Möbel und alle häuslichen Einrichtungen und 20 ecus; Caterina Cherabito 1000 ecus; Leonardo Cherabito 300 ecus; Françoise Cherabito 200 ecus; Giovanni Dughet 1300 ecus und Erlass aller Geldschulden; Giovanni Retrou, Bankier, 50 ecus; Françoise Letellier, Witwe des Antoine Posterla zu Grand Andely, oder deren Kindern nach ihrem Tode, 1000 französische ecus. Er ernannte Jean Letellier zum Erben, und im Falle seines Todes, setzte er die Kinder der Françoise Letellier als Nacherben ein. Giovanni Dughet und Giovanni Retrou wurden zu seinen Testamentsvollstreckern ernannt. Giovanni Dughet[2]) berichtete an M. de Chantelou über den Tod seines Schwagers und übernahm sein Eigentum. Im Jahre 1678 verfertigte Giovanni ein Inventar der Manuskripte, Zeichnungen und Kunstwerke, die Nicolas Poussin[3]) gesammelt hatte, er beantwortete die Fragen derer, die sich dafür interessierten und verkaufte die Sachen. Er schätzte die Sammlung auf dreitausend Doppie (eine Doppie ist ungefähr zwanzig Francs). Aus des Abbé Nicaise Briefwechsel erfahren wir, dass Giovanni Dughet dem Domherrn die ganze Kollection zum Kauf anbot. Der Agent des Abbé schrieb im Januar 1679 aus Rom an denselben[4]): „Ich habe die Büsten und Zeichnungen des verstorbenen Nicolas Poussin bei Giovanni Dughet gesehen. Es befinden

---

[1]) Mrs. Mark Pattison. L'Art 1882, II. S. 122.

[2]) Barbe, Caterina, Leonardo und Françoise waren Jeanne Cherabitos Kinder.

[3]) Siehe Anhang. Brief an M. de Chantelou.

[4]) Siehe Anhang. Kollektion des Nicolas Poussin.

[5]) Archives de l'art française. Decuments T. I Paris, 1851. S. 10. VI. 1852. S. 251. (Dieses Denkmal ist jetzt im Kapitol zu Rom.)

sich schöne Sachen darunter, die für Künstler sehr nützlich sind. Später werde ich die Stiche, dreizehnhundert an der Zahl, besichtigen. Alle sind von berühmten Meistern und von Poussin selbst für sein Studium ausgewählt. Fr. Chappuys."

Im Jahre 1728 setzte Seroux d' Agincourt zum Andenken an Poussin, im Pantheon zu Rom, eine nach einer Kopie des Louvre-portraits modellierte Büste.[1]) Er konnte nichts edleres darauf anbringen als die Inschrift: „Nicolas Poussin, Pictor Gallo". Eine Medaille wurde im Jahre 1796 von M. Dumarest geschlagen,[2]) die auf der einen Seite Poussins Kopf trägt; darüber ist ein Stern mit der Legende — „Nicolas Poussin, Peintre Français." Auf dem Revers in der Mitte erscheint in einem Kranze, Palette, Pinsel, Stift, Kompass und Lineal; am Rande sind die Worte: École Française — Premier Prix de Peinture — Premier Prix des Beaux-Arts pour l'École de France". Der Kompass und das Lineal werden hinzugefügt, damit diese Medaille ebenso als Preis in der Skulptur wie in der Malerei verwendet werden konnte.

In der Kirche San Lorenzo in Lucina in Rom befindet sich ein kleines Nicolas Poussin gewidmetes Denkmal. Es hat die Form einer Büste, ist aus weissem Marmor gebildet und trägt die Inschrift — 1829 P. Lemoyne. Unter dem Bogen der Nische, in welcher die Büste gestellt worden ist, liest man: „ F. A. Chateaubriand à Nicolas Poussin pour la Gloire des Arts et l'Honneur de la France. Nicolas Poussin né aux Andely en MDLXXXIV. mort à Rome en MDCLXV. et inhumè en cette église". Darunter ist ein Relief aus weissem Marmor, „Arcadia" darstellend. Auf einer Steinplatte am Fusse dieses Denkmals, findet man Belloris Grabschrift: Parce piis lacrimis; vivet Pussinus in urna, vivere qui dederat, nescius ipse mori: Hic tamen ipse silet; si vis audire loquentum, mirum est, intabulis vivit et eloquitur". Dies ist von Leon Vaudoyer signiert: Arch. MDCCCXXX. Jean Pierre Belloris Zeugnis verdient beachtet zu werden. Als Nicolas Poussins Freund und erster Biograph sind seine Berichte von Wichtigkeit. In den geschichtlichen Beschreibungen ist er sehr genau und zuverlässig (mit Ausnahme des Malers Geburtsjahres); seine Kritik aber über die Werke hat nur wenig Wert.[1]) Im „Saale des Sciences de l'Institut de France" zu Paris steht

[2]) Gault de St. Germain. Tafel I.

[1]) Bellori war ein Gelehrter seiner Zeit. Seine Publikationen über römische Altertümer gingen Winckelmanns Unternehmungen voran. Er bekleidete die Stelle eines Bibliothekars und Antiquars bei der Königin Christine von Schweden und bekam vom Papst Clemens X. den Titel Antiquar von Rom.

in einer Nische eine Marmorstatue Nicolas Poussins — im Jahre 1836 von A. Dumont verfertigt. Am Fuss dieser Statue liest man die Daten: 1593—1665".

Eine noch bessere Statue dieses Meisters ist auf dem Marktplatze zu Grand Andely zu sehen. Diese von M. Louis Brian geschaffene sitzende Figur wurde am 15. Juni 1851 in Anwesenheit vieler Künstler, Mitglieder de l'Institut de France, Departements-Authoritäten, eines Regiments Soldaten, des Bischofs von Evreux und anderer Persönlichkeiten enthüllt. Louis Brian hat das Louvreporträt benutzt und den Charakter des Mannes studiert. Sein Werk befriedigt; es ist in gutem Geschmack und harmonisiert mit dem Leben des Mannes und dem Ort seiner Geburt. Brian hat den Maler im Begriffe eine Landschaft zu skizzieren aufgefasst. Man könnte die Stellung beanstanden; von der rechten Seite betrachtet scheint des Künstlers Bewegung unschön und etwas unnatürlich, allein der Gesichtsausdruck gefällt, wir sehen eine ideale, doch treue Wiedergabe von des Malers Gestalt. Das Postament ist frei von Reliefs und Inschriften. Am Eingang der École des Beaux-Arts in Paris, hängt an der Wand ein Medaillonbildnis des Nicolas Poussin, das Pendant eines Porträts von Pierre Puget auf der entgegengesetzten Seite der Thüre. Das Museum in Rouen besitzt eine Marmorstatue dieses Meisters — das Werk von M. Hiolte. Das Museum zu Grand Andely hat ein Thonmodell zu einer Poussinstatue, von M. Julien gemacht; es hat fast keinen Wert als Bildnis des Malers. Poussins Gesichtszüge sind von David d'Angers in einem Profilmedaillon festgehalten worden. Sie erscheinen auch in Paul Delaroches Hemycycle (École des Baux-Arts zu Paris) und in Ingress' Apotheosis des Homer (Louvre).

Im Leben des Nicolas Poussin waren keine auffallenden Umwälzungen und keine aufregenden Ereignisse. Armut und beständige Kämpfe um Anerkennung erfüllen die Periode bis zu seiner Vermählung im Jahre 1630. Er hatte von Jugend auf eine schwächliche Gesundheit, sie machte sich bei den Mängeln und Entbehrungen seiner Wanderjahre mehr geltend, deshalb fand man ihn auch zum Militärdienst unfähig[1]). Sein regelmässiges Leben, ein starker Wille und die Fürsorge einer ihm herzlich ergebenen Frau allein ermöglichten es ihm eine

[1]) L. Poillon. Etude Biographie, Paris, 1868.

so grosse Anzahl von Werken zu schaffen. Wir lesen von keiner längeren Trennung von Gattin und Heim, wie sie in der Lebensgeschichte von Hans Holbein vorkommt; der kaum zwei Jahre andauernde Aufenthalt in Paris erscheint nur als eine Episode in dem sonst ruhigen Verlauf seines Lebens in Rom. Anna Maria war keine Virago und machte niemals ihrem Gemahl des Geldes wegen Vorwürfe. Niemand hat Poussin des Geizes oder der Kargheit wegen angefeindet. Er besass eine wertvolle Sammlung aber sein Geschmack in dieser Richtung schädigte andere nicht, wie dies bei Rembrandt der Fall war. In seinem Verhältnisse zu den Gönnern war er, wie die Briefe und Rechnungen beweisen; genau, gewissenhaft und redlich. Er änderte seine Preise nicht gern, weder um sie zu vergrössern, noch zu vermindern, sondern sie blieben, wie bei Rubens, ein für allemal fest gestellt, unverändert wie die Gesetze der Meder und der Perser. Er hatte keine Gehilfen. Beim Studium von Poussins Werken kommt es einem mehr und mehr merkwürdig vor, dass seine Bilder kein Anzeichen der Hilfe anderer zeigen. Der lange Aufenthalt in Italien konnte ihn nicht zum Italiener machen; bis zum Ende blieb er ein guter Franzose.

Die Italiener sowohl wie die Franzosen verehrten den Mann und Künstler, vielleicht schätzten diese ihn noch höher als jene. Vor und nach dem Tode des Malers begann ein derartiger Kultus, dass das übertriebene Lob der Anbeter die tadelnden Stimmen ganz übertönte. Heutzutage erscheint es leichter in den Kunstwerken Gebrechen zu entdecken, als im Charakter dieses grossen Mannes. Als Mensch hatte er gewiss auch seine Fehler, aber er war tiefer Liebe fähig und verstand seine Freunde bis zu seinem Lebensende festzuhalten. Die Freundschaften mit Gönnern, die auch seine hochgeschätzten Freunde und aufrichtigen Bewunderer waren, bilden einen höchst interessanten Teil seiner Geschichte. Allein Nicolas Poussin war kein sanftmütiger Mann; er hatte keine Geduld mit trägen und unselbständigen Menschen. Er besass die Gabe echte und falsche Charaktere wohl zu unterscheiden, und gebrauchte schlagfertige Worte um diese zu schildern. Er hätte vielleicht eine Beleidigung verzeihen können, sie zu vergessen wäre ihm nicht leicht geworden. Dies ergiebt sich aus dem geisselnden Inhalte des Stiches „Herakles schlägt die Thorheit, die Unwissenheit und den Neid nieder". Alle Mitglieder der Dughet'schen Familie, das heisst, die beiden Brüder Louis und Giovanni, die Schwestern und ihre Kinder erhielten von Poussin Legate, Gaspard allein bekam nichts. Matthäus

Letellier, der älteste der beiden Grossneffen in Les Andelys wurde im Testament nicht erwähnt, während Jean der Erbe wurde und Poussin sich an Françoise Letellier und ihre Kinder erinnerte. Der Maler beharrte fest bei allem was er für sein Recht hielt, dies zeigt sich bei dem Vorgang wegen seines Pariser Hauses. Er liebte die Einsamkeit, war jedoch andern Menschen zugänglich und half gern jüngeren Männern, wenn sie sich strebsam zeigten. Seine Briefe enthalten viele Fürsprachen zu Gunsten anderer Künstler bei seinen Gönnern. Félibien erzählt[1]) eine gute Anekdote über seine Zufriedenheit mit der einfachen Lebensweise. Eines Abends besuchte Kardinal Massimi den Künstler und blieb bis tief in die Nacht, alles in seiner angenehmen Unterhaltung vergessend. Endlich musste er weg. Poussin leuchtete dem Kardinal bis an die Thüre seines Hauses. Als er dies that, sagte der Prälat: „Es thut mir leid, dass Sie keinen Valet haben, Ihnen solchen Dienst abzunehmen". Schnell erwiederte der Maler: „Mir thut es Ihretwegen noch leider, dass Sie deren so viele haben". In seinen letzten Jahren, als er fast immer krank und schwach war, wurde er melancholisch. Nach dem Tode seiner Frau fühlte er sich ganz verlassen, ein fremder in einem fremden Lande. Mit zunehmenden Jahren wurde er etwas dogmatischer und gebieterischer in dem Ausdruck seiner Meinungen. Wie uns nach dem Tode eines sehr geliebten Freundes die guten Eigenschaften ins Gedächtnis kommen und kleine Schwächen des Charakters tief in den Schatten sinken, ja mit der Zeit ganz vergessen werden, so drängt es uns in der Geschichte des Nicolas Poussin nur seine reinen, zartsinnigen, aufrichtigen Verhältnisse als Mann und Freund, und seine fleissige, zufriedene, einfache Lebensart zu betonen. Der Mensch ist grösser als der Künstler; er ruft unsere Hochachtung, Verehrung und Bewunderung hervor.

André Félibien, aus dessen Gespräche über Kunst und Künstler schon einige Citate entnommen worden sind, schrieb am Ende des Jahres 1664 an Poussin und erhielt bald darauf die folgende Antwort:[2]) „Wir haben unter uns einige, die über die Werke der modernen Maler und ihr Leben schreiben. Ihr Stil ist hochtrabend, ohne Salz, ohne Doktrin. Sie behandeln die Malerei wie Leute, die nichts, weder von der Theorie noch von der Praxis verstehen. Mehrere haben es unter-

[1]) Félibien. Tome IV. S. 77.
[2]) Félibien. Tome IV. S. 371.

nommen, wurden aber mit Spott belohnt, den sie reichlich verdienten." Weder Bellori noch Passeri hatte der Maler im Sinne, wahrscheinlich beziehen sich seine Worte auf das Buch: „La Peinture Parlante",[1]) dessen Verfasser, Hilaire Pader, Nicolas Poussins Namen in seinem Gedichte besungen hatte. Aus Poussins Brief an den Toulouser Maler wird folgendes citiert: „Sie brauchen sich nicht zu bemühen, mir die andern Teile Ihres Gedichts zu schicken; man kann wohl den Löwen an seinen Tatzen erkennen. Ich habe noch nicht das mir gesandte Stück gelesen, ich bewahre es für jemanden, der im Stande ist, seine Schönheit richtig zu schätzen. So etwas ziemt sich nicht für einen mittelmässigen Maler; es würde gerade so aussehen, als wollte man Perlen vor die Säue werfen. Es thut mir leid, Ihnen nichts von meiner Hand, wie sie es wünschen, schicken zu können; niemand hat bis jetzt (1654) meine Arbeiten gestochen. Lassen Sie mich erfahren, in welcher Weise ich Ihnen dienen kann." Kurz nach dem Tode des Malers schrieb M. de Chantelou an Giovanni Dughet und fragte, ob sein Freund nicht ein Buch über die Malerei verfasst, und insbesondere ob er nicht über Licht und Schatten geschrieben hätte. Im Januar 1666 erwiderte Giovanni: „Sie erzählen mir,[2]) dass M. Cerisiers gesagt habe, er habe ein Buch über Licht und Schatten, Farben uud Proportionen, von Nicolas Poussin verfertigt, gesehen. Dies ist nicht wahr. Ich habe gewisse Manuskripte, die diese Gegenstände behandeln bei mir, sie sind nicht von Poussin geschrieben, sondern sie sind nur Abschnitte aus einem Originale in des Kardinal Barberinis Bibliothek, welche ich für meinen Schwager abschrieb. Der Autor ist Matteo, Domenichinos Lehrer der Perspektive. Vor einigen Jahren, ehe wir nach Paris gingen, liess mich Poussin einen guten Teil des Buches abschreiben, sowie einige Regeln des Vitruvius. Dadurch geschah es, dass viele Personen glaubten, er habe ein Buch geschrieben. Ein Zweifel an der Wahrheit meiner Worte ist ausgeschlossen. Ich würde Ihnen sehr verbunden sein, wenn Sie Ihrem Bruder M. de Chambray sagen wollten, dass, wenn er die schon besprochenen Manuskripte zu sehen wünschte, ich sie ihm durch einen Courrier senden würde, unter der Bedingung, dass er sie mir nach dem Durchlesen zurückschicke. Alle französischen Künstler vermuten, Nicolas Poussin habe Schriften über die Malerei hinterlassen. Es ist wahr,

[1]) La Peinture Parlante, dediée aux Peintres de l'Academie Royale Paris 1657.

[2]) Quatremére de Quincy. S. 357.

dass er, wie ich ihn mehrere Male sagen hörte, ein Traktat über diesen Gegenstand plante, allein, obgleich ich ihn ersuchte, seine Idee auszuführen, verschob er es, bis der Tod allen solchen Unternehmungen ein Ende setzte."

Was hat der Maler über die Kunst geschrieben? An M. de Chambray, der ihm sein Buch „L'Idée de la Perfection de la peinture" schenkte, schrieb Poussin am 7. März 1665[1]): „Es freut mich, dass Sie der erste Franzose sind, die Augen derer zu öffnen, welche die Kunst nicht richtig beurteilen und falsche, obgleich allgemeine Ansichten darüber haben. Sie treten auf, um einen leblosen Gegenstand zu erwärmen und zu beleuchten; sie thun es auf solche Weise, dass ich hoffen kann, einige Menschen werden Sie künftig als Ihren Führer erkennen und uns auf diesem Gebiete etwas Nützliches schaffen. Nachdem ich über François Junius Division der freien Künste nachgedacht,[2]) wage ich in kurzen Worten zusammenzustellen, was ich daraus gelernt habe und Ihnen dasselbe mitzuteilen. Vor allem muss man verstehen, was die Nachahmung heisst und sie erklären: Definition; die Nachahmung ist das Zeichnen der Linien und der Gebrauch der Farben auf einer Fläche, von allem, was lebt und auf Erden zu finden ist. Der Endzweck ist Delectation (Freude) hervorzurufen. Prinzipien, welche jeder Denkende begreifen kann: Es giebt nichts Sichtbares ohne Licht, Luft, Form, Farben, Entfernung und einen Schöpfer. Diese sind die wesentlichen Faktoren in der Malerei. Zuerst muss das Objekt in sich edel sein, und dann dem Maler Raum geben, sein Talent und seinen Fleiss darin zu beweisen. Es sollte auch geeignet sein, eine gute Form anzunehmen." Nicolas Poussins Ansichten über die Kunst und die Philosophie können hier nur in einigen epigrammatischen Sätzen wiedergegeben werden. „Ich fühle mich nie so angeregt, Gutes zu leisten, als nachdem ich einen schönen Gegenstand gesehen habe." Es giebt zweierlei Arten die Dinge in dieser Welt zu sehen. Die erste ist, sie einfach anzuschauen, die zweite Art verlangt, dass man sie aufmerksam betrachte. Blos zu sehen ist nichts anderes, als die Form oder das Bildnis eines Objekts ins Auge aufzunehmen. Allein einen Gegenstand zu beobachten und zu untersuchen, bedeutet noch mehr; man sucht mit eifrigem Fleiss nach Mitteln, um ihn gründlich zu begreifen." „Sie

---

[1]) Ms. 12347. S. 255.

[2]) De Pictura Veterum, Rotterdam, 1694.

(er spricht von den Rivalen in Paris) verstehen nicht, dass es gegen die Gesetze der Natur und der Architektur verstösst, sehr grosse und massive Dekorationen auf hohe Plätze zu setzen (zum Beispiele im Gewölbe der „Grande Galerie"). Man sollte nicht verlangen, dass sehr zarte und schwache Körper grosse, schwere Dinge tragen." „Gut zu urteilen ist sehr schwierig; man sollte beides, Theorie und Praxis, besitzen, ehe man dies versucht." „Unser Verstand, nicht unser Begehren, sollte unsere Urteilskraft kontrolieren." „Deshalb lege ich Ihnen einige wichtige Erwägungen vor, die uns klar machen, was zu einer Darstellung gehört, die man behandeln will: Unsere tapferen, alten Griechen, die Verkörperer aller Schönheit, haben verschiedene Moden erfunden, wodurch sie merkwürdige Wirkungen hervorriefen. Dieses Wort Modus bedeutet hier Verstand, Masse oder Form, deren wir uns, wenn wir etwas schaffen wollen, bedienen. Der Verstand zwingt den Menschen, nicht über gewisse Schranken hinauszugehen, mit Intelligenz und Mässigung zu beobachten, mit jedem Werke eine bestimmte Ordnung einzuhalten, und jedem Dinge sein Wesen zu bewahren." „Die Moden der Alten verbinden Gleiches und Ungleiches; die Beständigkeit in der Proportion und Arrangement jedes Modus giebt ihm einen eigentümlichen Charakter nämlich seine Macht, die Seele mit gewissen Leidenschaften zu erfüllen. Jeder Modus hat seine spezielle Eigenschaft, die ihm von den alten Philosophen gegeben ist, den Wirkungen ähnlich, welche sie als deren Ursache gesehen hatten. Die Griechen gebrauchten den dorischen Modus für ernste, gedankenvolle Stoffe; den phrygischen für heftige Leidenschaften und kriegerische Gegenstände; sie wünschten den hypolidanischen für zarte, angenehme Gefühle; den lydischen für traurige und klägliche Vorgänge; schliesslich erfanden sie den ionischen Modus, um lebhafte, freudevolle Scenen, wie Tänze, Feste und Bacchanale, darzustellen. Auch haben gute Dichter sich darin befleissigt und wunderbare Geschicklichkeit angewandt, nicht nur ihren Stil dem behandelten Gegenstande, sondern auch die Wahl der Worte und des Rhythmus den geschilderten Dingen schön anzupassen. Vor allen andern hat Virgil sich als ein grosser Beobachter gezeigt. Er ist so eigenartig, dass er uns oft nur durch den Wortschwall das Beschriebene darstellt. Wenn er über die Liebe singt, sind seine Worte so geschickt gewählt, dass eine süsse Harmonie entsteht, dagegen, wenn er von kriegerischen Thaten redet oder einen Sturm schildert, beeilen sich die Verse und die nachklingenden Laute stellen eine bewundernswerte Scene voller

Wut, Tumult und Furcht dar.“ „Der Geschmack der Amateure unterscheidet sich ebenso, wie die Talente der Künstler. Es sollte ebenso viel Mannigfaltigkeit in den Kritiken der ersteren herrschen, wie in den Produktionen der letzteren. Die Geschichte lehrt uns, dass jeder der grossen Maler alle andern in irgend einer Richtung übertraf; man kann daraus schliessen, dass keiner Vollkommenheit besass. Um nicht von Polygnotus oder Aglaophon, den berühmten Koloristen, zu reden; wenn wir zu der Periode, da die Malerei am besten blühte, kommen — die Zeit der Nachfolger Philipps von Macedonien — findet man, dass jeder grosse Maler in hohem Grade wenigstens eine hervorragende Tugend besass. Protogenes hatte Fleiss und Neugier; Pamphilos und Melanthios Verstand; Theon aus Samos Einbildungskraft; Apelles Natürlichkeit und Anmut. Ein ähnlicher Unterschied findet sich unter den Bildhauern. Kallon und Regias machten die Statuen steifer und porträtartiger, als die Toscaner; Kalamis bildet sie weniger steif und Myron noch geschmeidiger. Polyklet zeichnete sich mehr durch Fleiss und Schönheit als alle andern aus; während ihm die meisten Schriftsteller den Preis erteilen, glauben einige, dass seinen Werken wahrer Ernst fehle. Obgleich er der menschlichen Form übernatürlichen Reiz verlieh, konnte er doch weder die Majestät der Götter wiedergeben, noch die Würde alter Männer. Phidias und Alkmenes besassen die ihm mangelnden Eigenschaften. Dieselben Bemerkungen gelten in Beziehung auf die seit 350 vor Chr. berühmt gewordenen Künstler. Ich glaube, wenn man die Sache gut prüft, wird es anerkannt werden müssen, dass ich auch einen Teil daran habe.“ „Ich bleibe ganz gleichgiltig beim Tadel. Es ist nichts neues, niemand hat mich je geschont. Im Gegentheil, ich bin oft die Zielscheibe gewesen, wonach die Verleumdung ihre Pfeile sandte. Wahrlich, der Tadel hat mir nicht wenig Vorteile gebracht, er hat mich zur Vorsicht gezwungen, welche ich überhaupt mein ganzes Leben geübt habe. Diejenigen, welche mich tadeln, mich aber nichts besseres lehren können, beeinflussen mich doch, Mittel zur Besserung zu suchen.“[1])

Was hat man in Nicolas Poussins Kunst für gelungen gehalten, oder was ist der Unsterblichkeit als unwürdig verworfen? Lorenzo Bernini, weder Gönner, Rivale, Nachbar, noch intimer Freund des

[1]) Andere Bemerkungen des Nicolas Poussin über die Malerei etc. werden im Anhange gefunden werden. Sie sind aus des Künstlers Briefen, Notizen v. Bellori u. a. Quellen gesammelt.

grossen Malers, allein sein Zeitgenosse, darf als ein unparteiischer Kritiker betrachtet werden. Poussin, der beschäftigt war, als er in Rom lebte, dachte selten an Bernini in derselben Stadt, doch kannten die Beiden ihre gegenseitigen Arbeiten. In Genie und Temperament waren sie Antipoden. Lorenzo Bernini scheint ein redseliger Mann gewesen zu sein, eitel und geldgierig, argwöhnisch (nicht ohne Grund, da er in Paris von Spionen umringt wurde), verwöhnt durch die Gunst der Päpste und das Lob, welches seine Werke ihm brachten. Im Jahre 1665 lud Louis XIV. Bernini nach Paris ein, um den Plan zu einer Louvrefaçade (die Seite, die der Kirche St. Auxerrios zugewandt ist) auszuführen.[1]) Bei seiner Ankunft in Paris, wo er vom Mai bis zum Oktober 1665 blieb, empfing man ihn mit fast fürstlichen Ehren. Berninis Pläne für diese Façade schlugen in der Ausführung fehl; er hinterliess in Frankreich eine Büste des Königs (Versailles) und eine elende Reiterstatue (im Jahre 1685 nach Paris gesandt, jetzt in den Gärten zu Versailles).[2]) Berninis Colonnaden der St. Peterskirche sind eins der besten Werke, die er in der Architektur geschaffen hat. Seine dramatische, flamboyante Skulptur kann man in dem Baldachin und in den Grabdenkmälern der Päpste Urban VIII. und Alexander VII. in derselben Kirche gut studieren. Paul de Chantelou hatte Lorenzo Bernini in Rom kennen gelernt. Als der Architekt nach Paris kam, wurde M. de Chantelou, weil er italienisch sprach und Bernini wenig französisch kannte, sein Führer und Dolmetscher. Auf diese Weise geschah es, dass Paul de Chantelou die Notizen oder das „Journal du Voyage du Cav. Bernini en France"[2]) hinterliess. Aus diesem Tagebuche haben wir einige Sätze, Nicolas Poussin betreffend, heraus-

---

[1]) Im Jahre 1664 sah Poussin verschiedene Pläne für die Louvrefaçade, als sie in Rom einigen Künstlern zur Kritik vorgelegt wurden. In dieser Periode meldete Minister Colbert dem Maler, dass er jedes Jahr eine gewisse Zahl junger Männer nach Rom senden wollte, damit sie ihren Geschmack und Stil durch das Studium der dortigen Meisterwerke läutern könnten. Der Minister benachrichtigte Poussin, der König habe ihn erwählt und mit der Sorge und Leitung solcher Studierenden beauftragt. Er sandte Poussin für diesen Zweck 1200 Kronen. Dies war der Ursprung der Academie de France in Rom, eröffnet im Jahre 1666 mit zwölf Pensionären. Im Jahre 1667 erhielt Bernini, nach dem Tode des Malers, Poussins Amt als Ratgeber an der Akademie.

[2]) Ludovic Lalanne. Journal du Voyage du Cav. Bernini en France. Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1877—1885.

genommen. M. de Chantelou zeigte zuerst dem Architekten die Schätze seiner grossen Sammlung. Vor seinem Porträt stehend, wollte Bernini wissen, wessen Bildnis es sei, worauf ihm gesagt wurde, er sollte es eigentlich gleich erkennen, darauf antwortete er erst, es müsse Poussin sein. Sein Wirt erklärte, das Bild sei von einem Künstler gemalt, der selten Porträts verfertigt habe. Bernini fand das Bildnis sehr merkwürdig und bewunderte es sehr. Nachdem er andere Exemplare von derselben Hand gesehen, rief er aus: „Veramente quel uomo e stato un grande istoriatore e grand favoleggiatore" (Wahrlich, dies ist ein grosser Maler der Geschichte und der Mythologie). „Herakles und Cacus" hielt ihn lange auf; von diesem Gemälde sagte er: „Questo e bello. Ha fatto l'Ercole molto svelto et quei putti ancora che portano la clave et la pelle" (Es ist wunderschön; er hat Herakles sehr schlank gezeichnet, so auch die jungen Leute, die seine Keule und das Löwenfell tragen). Er behauptete „Der Triumph des Bacchus" sei Poussins Stil unähnlich, pries die Bäume und Auffassuug und rief: „O il grande favoleggiatore!" (Oh! er ist ein grosser Erzähler!). Dann ging er in das Zimmer, wo die „Sieben Sacramente" hingen. „Die Konfirmation" wurde enthüllt. Er schaute es lange an, dann bemerkte er: „Ha imitato il colorito di Rafaelle in quel quadro, e un bel istoriare, che divozione! che silenzio! che bellezza ha quella putta!" (Poussin habe Raphael nachgeahmt. Es ist ein schönes historisches Bild. Welche Andacht! Welches Schweigen! Was für ein wunderschönes Mädchen!) Bernini bewunderte auch den Leviten, die Frau im gelben Gewande und alle Figuren. M. de Chantelou zeigte ihm „Die Verlobung". Der Architekt glaubte, der Priester wäre nicht wie ein Priester gekleidet. Sein Wirt erwiderte, die Begebenheit habe stattgefunden, ehe die römisch-katholische Religion gegründet war, worauf Bernini sagte, die Juden haben damals Hohepriester gehabt. Besonders bewunderte er die Aufmerksamkeit der Beschauer während der Trauungsceremonie. „Die Letzte Ölung" wurde in ein gutes Licht gebracht, damit er es besser sehen könne. Zuerst stand er davor, dann kniete er und sah erstaunt aus. Endlich erhob er sich, und sagte: es mache auf ihn gerade denselben Eindruck wie eine gute Predigt, der man aufmerksam zuhöre. Er setzte sich neben das Bild „Die Taufe" und trug es nachher in gutes Licht, um es besser zu betrachten, sagte darauf, dass es ihm am wenigsten gefalle. Nachdem er eine Stunde lang die Gemälde besehen hatte, stand er auf und rief aus: „Voi m'avete datto oggi un grandis-

simo disgusto, mostrandomi la virtù d'un uomo che mi fa conoscere che non so niente." (Sie haben heute grosses Missfallen in mir erregt, da Sie mir den Wert eines Meisters offenbart und mich zu der Erkenntnis gezwungen haben, dass ich eine Null bin.) M. de Chantelou erwiderte, er solle zufrieden sein, die grösste Höhe in seinem Berufe erreicht zu haben. „Die Letzte Ölung" pries er besonders und sagte: „Io stimo questi quadri come se fussero di qual si voglia pittore che sia stato de mondo." (Ich schätze es und alle diese Kunstwerke hoch, ohne Rücksicht auf irgend einen Maler in dieser Welt.) „Wenn ich eins dieser Gemälde besitzen möchte, würde mir die Wahl schwer," fügte er hinzu. „Ich habe stets Nicolas Poussin hochgeachtet, und ich erinnere daran, dass Guido Reni es mir übel nahm, als ich einst bei Urban VIII. von dem St. Erasmusbild redete. Guido meinte, ich überschätze Poussins Wert. Aber ich erwiderte, wenn ich ein Maler wäre, so würde der Anblick eines solchen Werkes mich sehr erniedrigen. Poussin hat Genie, aber sein Hauptstudium ist die Antike." Als er wegging, gratulierte Bernini seinem Freunde, dass er eine solche Sammlung habe: „Sie besitzen darin einen Schatz, welchen Sie wohl um keinen Preis entbehren möchten." Er besuchte auch Cerisièrs Kollektion. „Esther vor Ahasver" fand er wunderschön, gerade nach Raphaels Manier. „Die heilige Jungfrau mit zehn Figuren" erregte auch sein Gefallen, der Kopf der Jungfrau ausgenommen, welcher nicht in Poussins Stil scheine. Man erklärte ihm, dieses Bild gehöre des Malers letzten Jahren an. Darauf erwiderte Bernini: „Männer sollten die Arbeit in einem gewissen Alter niederlegen." M. de Chantelou antwortete: „Einige Männer fänden es schwer, davon abzustehen, oft setzten sie die Arbeit aus Gewohnheit fort, oder um sich zu unterhalten." Bernini fügte hinzu: „Solche Arbeit schädige den Ruhm eines Mannes." „Die Anbetung der Könige" schaute er an, und erstaunte darüber, dass Nicolas Poussin, der so bewandert in der Kostümkunde war, diesen Königen das Gesicht und das Aussehen ganz gewöhnlicher Personen geben konnte; ein Mann sehe zwar wie Joseph aus, allein wenn er nicht einen Mohren dabei gesehen hätte, so würde er daran gezweifelt haben, ob das eine „Anbetung" sein könnte. Es sei notwendig, den Titel zu lesen, um diese Männer Könige zu nennen." Charles Le Brun, der anwesend war, brachte als Entschuldigung vor, Poussin habe diese Männer Magier genannt.

Nicolas Poussins künstlerische Laufbahn weist keine zeitlich bestimmten Abschnitte auf, ausser in der Entwickelung seiner Landschaftsausführung. Selbstverständlich existiert, zwischen den früheren und späteren Werken, ein grosser Unterschied. Nach dem Fresko zu Grand Andely, dem „Tode der Maria" und den ersten „Bacchanalien" kamen viele Jahre des Studiums und Nachdenkens, und es bot sich dabei reiche Gelegenheit zur Weiterbildung. Eine Klassifikation seiner Gemälde ausserhalb des Katalogs scheint unzulänglich und etwas irreführend. In seiner Jugend auf jener mühsamen Reise von Poitou nach Paris, hörten wir von einem „Bacchanal" für den Grafen von Chiverny und religiösen Stücken für die Kapuziner zu Blois. Begeisterung für solche Gegenstände schöpfte er aus der Courtois-Sammlung und aus den literarischen und künstlerischen Produktionen jener Periode. Michelangelo und Raphael verdankten den Gönnern, Päpsten, Fürsten und Litteraten ihres Zeitalters viel, die Ihnen sehr oft Themata für ihre Kunst entweder befahlen oder anboten. Auch Nicolas Poussin arbeitete für Gönner, und erhielt von ihnen allerlei Anregungen, jedoch, erwählte er mehr als die meisten Künstler seiner Zeit, selbständig seine Stoffe. Diese reihen sich seinen speciellen Studien an. Jedes Bild erscheint wie eine in sich komplete These. Wir finden keine komplizierten Vorbereitungen, keine lange Serie von Zeichnungen die viele Veränderungen erleiden, ehe die letzte Auffassung erreicht wird. Poussin machte Repliken, aber diese sind untereinander so verschieden, so voll neuer Motive, dass man sie eigentlich nicht als Wiederholungen bezeichnen sollte. Zum Beispiel erwähnen wir folgende Werke: „Der Triumph Davids" (Galerien Dulwich und Prado); die fünf Repliken von der „Auffindung Moses" und die beiden Folgen der „Sieben Sakramente". Es ist nicht leicht zu sagen auf welchem Gebiete, Nicolas Poussins Genie seinen vollsten Ausdruck fand. Die Ansichten der Schriftsteller sind darin sehr verschieden. In der Jugend hat die Mythologie Poussin begeistert, in seinem Mannesalter bildete sie seine Erholung. Nie verlor das Nachbilden des freien Lebens der Faune, Nymphen und Satyre seinen Reiz für ihn.[1]) Man hat behauptet, er stelle diese Sujets zu ernsthaft, mit nicht genug Leichtigkeit dar. Bedenken wir den Charakter dieses Maler-Philosophen, so staunen wir im Gegenteil bei der Betrachtung seiner Werke über die Leistungen auf diesem Gebiete. Gerade in solchen

[1]) Eugène Delacroix-Journal. Paris, 1893. S. 63.

Darstellungen, wenn irgend wo, fühlte er sich frei und liess sich gehen wie ein Vogel in der Luft. Wir bewundern seine schlanken, vornehmen Figuren und das Fehlen jeglicher Vulgarität oder Sinnlichkeit. Wenn er im Humor Velazquez nicht erreicht, so übertrifft er doch Rubens an Reinheit und Eleganz in seinen Bacchanalen. In letzteren ist Tizians Farbengebung angewandt, aber nicht immer auf gelungene Weise assimiliert. Die Darstellungen heiliger Sujets übertreffen alle andern der Zahl nach. Dies wird dadurch erklärt, dass seine Gönner solche Werke wünschten oder des Künstlers Talent auf diesem Gebiete am besten zur Geltung kam. In diesen Bildern findet man im Entwurf und Ausdruck einen grossen Reichtum der Erfindung. In den meisten biblischen Erzählungen erscheint ein Teil der Komposition nach Domenichino, Raphael, Da Vinci, Tizian oder irgend einem andern Meister, jedoch hat jedes Werk einen persönlichen Stempel bekommen. Man verwechselt nicht Perugino mit Raphael, Rubens mit Van Dyck, ebenso sollte niemand Nicolas Poussins Schöpfungen für die seiner Lehrer ansehen. Der Einfluss der Antike ist bei ihm überall zu sehen, allein der Maler war grösser als der Archäolog. Heutzutage würde man seinen archäologischen Bestrebungen und Studien wenig Aufmerksamkeit schenken. Poussin benutzte alles was er finden konnte, studierte aufs gewissenhafteste alte Waffenstücke, Kostüme, Gewänder, Architektur, Reliefs u. s. w. In seinen Werken spüren wir den Geist der Antike. Er prahlte nicht mit seiner Gelehrsamkeit, liess Details und Nebensachen streng an ihren untergeordneten Stellen und zwang alles Beiwerk den Hauptgedanken besser auszudrücken. Seine Figuren, besonders in den biblischen Bildern, sind oft zu klein oder zu untersetzt. Dies kommt wahrscheinlich von seinen Reliefstudien und der Anwendung weiter Gewänder. In den „Sieben Sakramenten“ und andern Exemplaren bemerkt man eine sonderbare Mischung. Einige Scenen haben wahre religiöse Empfindung, andere erscheinen im Gegensatze teils christlich, teils klassisch. Der Begriff ist stets klar, die Handlung angemessen, die Geschichte einfach und deutlich wiedergegeben, aber das Herz schlägt beim Anblick seiner Werke nicht schneller und der Geist wird nur selten angeregt. Im Gebrauche der Geberden ist Poussin am schwächsten. Die Hände verraten hier keine Geheimnisse. Selbst wenn alle Gesichtszüge durch ihre Ruhe täuschen und einer Maske vergleichbar sind, kann das Spiel der Hände das Innenleben offenbaren. Die Hände der Figuren in Poussins Werken erscheinen nicht immer naturgetreu.

Er ahmte Raphael und Da Vinci nach und benutzte nicht oft genug lebende Modelle für die Geberdenstudien. Zuweilen sind diese so übertrieben, dass sie an Zerrbilder erinnern, das letzte was er bezwecken wollte. Jedoch hat er dann und wann treffliche Handbewegungen geliefert. Beispiele dafür sind „Christus heilt die beiden Lahmen" und „Das Mannasammeln". Nicolas Poussins Genie erreicht seine Höhe in den Darstellungen aus der römischen und griechischen Geschichte. In diesen tritt er als origineller Geist auf, weil nur selten vor dem sechzehnten Jahrhundert, Künstler ihren Stoff aus dem Leben römischer und griechischer Helden geschöpft hatten. Solche Bilder wie „Der Tod des Germanicus", „Die Enthaltsamkeit des Scipio", „Coriolanus" „Der Raub der Sabinerinnen" und „Das Testament des Eudamidas" boten dem Maler ein geradezu wie für ihn geschaffenes Feld. Poussin ist grossartig in seiner klaren, akkuraten Darstellung der Geschichte. Sie zeigt stets Mannigfaltigkeit in der Handlung und Mass im Benutzen der Details. Er ist ein Gelehrter in seinen Kenntnissen die Gewandung zu verwerten. Diese behandelt er um die Eindrücke zu schärfen, oder führt sie ein, um dieselbe der erwählten Periode oder dem Orte anzupassen. Weite Falten bedecken, doch verbergen die Körper nicht ganz. Poussin kennt die Anatomie und seine Figuren haben richtige, gut proportionirte Gliedmassen. Anachronismen kommen vor, sie beunruhigen uns aber nicht; römische Gebäude in biblischen Scenen übertragen findet man in der Malerei dieser und früherer Perioden. Obgleich Poussins Kunst reich an Ideen und Bedeutung ist, und überhaupt einen subjektiven, philosophischen Charakter besitzt, wird dennoch dieser Maler ausnahmsweise nie langweilig oder maniriert. Es sind wenige Illustrationen vorhanden, die Beweise von Humor zeigen.[1]) „Der Tod des Philemon" ist das einzige Beispiel. Der griechische Dichter wird vom krampfhaften Lachen ergriffen und stirbt als er einen Esel Feigen aus einem Korb fressen sieht. Genre-Züge treten häufiger auf, als man vermuten könnte.[2]) Unter den Louvre-Zeichnungen ist eine, die das „Innere eines Heimes" betitelt ist. Ein Kind hat einen Krug Wasser umgeworfen und das Zimmer überschwemmt. Die Mutter droht ihm mit der Ruthe; ein Bruder zerrt das Kind der Mutter entgegen damit es die Strafe empfange. Der kleine Verbrecher schreit und sucht

[1]) Landon. No. 145.
[2]) Gault de Saint-Germain. S. 12.

sich vom grossen Bruder zu befreien. Der Lärm wird ärger als das Unglück. Ein kleines Baby in der Wiege erwacht und stört mit seinem Geschrei den kranken Vater im Bette. Zwei Mädchen, die mit den Vorbereitungen für das Essen beschäftigt sind, hören auf, um die Kinder zu beruhigen. Genre kommt in der „Konfirmation", „Manna" und anderen Bildern vor. Kinder beim Spiele sieht man in fast allen mythologischen, und in vielen biblischen Scenen. Wie es bei allen grossen Künstlern der Fall ist, gebrauchte Poussin gerne sich wiederholende Motive; z. B. einen Vorhang hinter einem Bette oder Lager, bogenartig an der Wand angebracht wie in alten Reliefs; einen Mann zu Pferd; einen Mann sich in den Bart greifend; einen Mann, dessen Haar vom Winde über die Stirn geweht ist; eine Frau mit ihrem Kinde in den Armen; zwei Kinder, die sich umarmen, u. s. w. Er zeigt eine auffallende Vorliebe für gelb. Ein Engel in einer „Heiligen Familie mit dem Elefanten" (Marquis de Chennevières, Paris) hat goldenes Haar und Bekleidung derselben Farbe. Eine solche Gestalt beweist, dass der Maler schöne Farben vortrefflich verwenden konnte, wenn er wollte. Poussin behauptete aber, dass das Kolorit wegen des Reizes auf die Sinne die Aufmerksamkeit von der tiefen Bedeutung der Scene ablenkte. Seine Theorie oder seine Prinzipien beeinflussten ihn nicht nur, das Kolorit zu vernachlässigen, sondern auch sich selbst bei der Verwendung desselben in Schranken zu halten. Die Harmonie des Eindrucks hielt er für das höchste Ziel eines Meisters, die Technik sollte der Träger der Idee sein. Wie dramatisch seine Kunst werden konnte, erklärt das Bild „Der Kindermord" (Chantilly). Dies schildert eine Episode des Dramas, oder eine Ecke der blutigen Bühne, wo man nur zwei oder drei Mütter, kleine Kinder und ihre Henker sieht. Das Kolorit verstärkt die Wirkung, die sehr imposant, obgleich tragisch ist. Poussins Genie, wie es hier zum Vorschein kommt, ist kraftvoll, energisch, etwas sehr verschieden von der modernen, nervösen Kunst. Er wendet weder in diesem noch in andern Werken irgend welche Kunstgriffe oder Schliche an. Alles ist in seiner Malerei, wie in seinem Charakter offen und schlicht. Italien begeisterte ihn, allein nationaler Charakter gab seinen Arbeiten ihren eigenen Stil. Man sagt, in Nicolas Poussins Landschaften seien keine Hühnchen, keine Misthaufen und Karren zu finden. Im Allgemeinen kann dies wohl wahr sein, jedoch giebt es keine Regel ohne Ausnahme. Schafe, Ochsen, Kühe, Hunde und Pferde kommen in seinen Gemälden vor, vielleicht

könnte man auch, wenn gesucht würde, eine Henne mit ihren Küchlein entdecken. Majestätische Bäume, Hügel, durch Tempel gekrönt, einige isolierte, einsame Gestalten im Vordergrunde, vereinigen sich, um einen grossartigen Eindruck hervorzurufen, dem ähnlich, welchen ein Mann heutzutage empfindet, der die Anlagen römischer Villen oder Albano und Tivoli besucht. Für solche Produktionen fand der Maler wenige Muster, nur wenige Künstler seines Zeitalters nähern sich ihm, was Zauber und Kraft anbelangt. In der Technik, was die sorgfältige Aufmerksamkeit auf Figuren, Bäume etc. in der ersten Fläche und eine Abstufung mit weniger ausgearbeiteter Behandlung des Stoffes in andern Flächen anbelangt, gleichen seine Landschaften den Versuchen anderer Maler. Sein Hauptvorzug als Landschaftist besteht darin, dass er die Natur an und für sich als einen eines Malers Pinsel würdigen Gegenstand erklärte und sie zu einer bestimmten Abteilung der Kunst erhob. In einem seiner Briefe[1]) aus Paris spricht Poussin von dem gotischen Stile und nennt ihn „barbarisch". Das Wesen dieses Stils ist die Aspiration. Gerade diese vermisst man in Nicolas Poussins Malerei, doch da man sich an „Die Zeit befreit die Wahrheit", „Die Himmelfahrt der Maria" und „Die Vision des Paulus" erinnert, muss man wohl zögern, eine so allgemeine Behauptung zu äussern. In Poussins Charakter vereinigen sich auf schöne Weise der Christ und der griechische Philosoph. Seine Kunst hat die Ruhe und die Anmut der besten griechischen Skulptur verbunden mit der Stärke und der Würde der normannischen Cathedrale. Der Autor ist nicht im Stande, sich ganz dem Schluss des Marquis de Chennevières anzuschliessen, dass Nicolas Poussins Arbeiten den höchsten Grad und den höchsten Ausdruck des französischen Genius in der Malerei verkörpern. Jedoch wird folgendes aus diesem Studium klar: Die Kunst des Nicolas Poussin wirkt nicht auf die Sinne durch brillantes, reizvolles Kolorit, noch durch eine vollendete, ausgearbeitete Technik, die unsere Bewunderung verlangt. Sie wirkt nicht durch encyklopädische Kenntnisse, welche prahlerlisch in Nebensachen, die untergeordnet werden sollten, zur Schau getragen werden. Sie ruht eher auf einer litterarischen und klassischen Basis, ist eklektisch in der Wahl der Studien und verlangt vor allem eine klare Darstellung. Sie betont die Umrisse, die Ausdrücke in einer Komposition und das Wesent-

[1]) Ms. 12247 (den 16. Juni 1641).
[2]) Ph. de Chennevières. S. 78.

liche in den Formen. Sie bringt Sinn und tiefe Bedeutung in die Malerei und zeigt im ganzen mehr Erfindung als Einbildungskraft. Poussin untersuchte und überlegte mehr als dass er beobachtete; er vertiefte sich in seine Studien und diese hinderten eine intime Berührung mit lebenden Dingen, obgleich er die Natur liebte und nach der Wahrheit strebte.

Anhang.

I. Die Familie Poussin.

Nach dem Berichte des M. de Ruville hatten Jean Poussin und seine Frau drei Kinder; Marguerite, Jeanne und Nicolas.[1]) Alle drei verheirateten sich, hinterliessen aber keine Nachkommen. Der Unter-Prefect fand in den Taufregistern der Nôtre-Dame-Kirche zu Grand Andely die Namen von Marguerite im Jahre 1598, Jeanne im Jahre 1604 und Nicolas im Jahre 1610 als Pathen verzeichnet. Er sagt, dass Marie Lemoine das Eigentum ihrer Mutter erbte und George Letellier heiratete. Existierende Berichte geben uns keinen Beweis, dass Jean Poussin Töchter hatte.[2]) Marguerite, nicht Marie Lemoine, heiratete George Letellier. Die folgende genealogische Tafel ist aus den Archiven de la Seine-Inferieure, Rouen, genommen. Marie Delaissement heiratete im Jahre 1582 Claude Lemoine, nach dessen Tode um 1592 Jean Nicolas Poussin. Marguerite Lemoine heiratete im Jahre 1604 George Letellier. Ihre Kinder waren: David Letellier geb. im Jahre 1605; Nicolas, 1608; Marie, 1610; Françoise, 1615. Nicolas Letelier heiratete Marie Honoré. Françoise heiratete A. Postel. Die Kinder von Nicolas Letellier und Marie Honoré waren: Matthias Letellier geb. im Jahre 1644; Françoise, 1646; Marie, 1647; Jean, 1648. Matthias Letellier heiratete Marie Matré den 26. Februar 1669; er starb im Jahre 1673. Jean Letellier heiratete Marie Hebert den 22. Mai 1669; er starb im Jahre 1672. Antoine Postel und seine Frau Françoise Letellier hatten drei Kinder; Marie geboren im Jahre 1645; Françoise, 1647; André, 1648.

Jean Letelliers einziges Kind starb jung (1670—1673). Das

---

[1]) Brossard de Ruville. Histoire des Andelis, 1864. S. 418.

[2]) Cha. Legay. Bulletin de la Soc. de l'Histoire de Normandie, Rouen, 1875—1880. S. 148.

Eigentum kam an Matthias Letellier zurück, dessen Sohn Nicolas Cavalier in dem Regiment, St. Simon war. Sein Sohn wurde Priester. M. de Ruville sagt (S. 427): „Jener Zweig der Familie Letellier, welche der Maler zu seinen Erben eingesetzt hatte, hörte mit dem Priester Nicolas auf." Dieses ist nicht richtig. Françoise Letellier, Frau von Antoine Postel, hatte drei Kinder. Nicolas Poussin hinterliess ihr ein tausend Kronen und ernannte ihre Kinder zu seinen Erben, im Falle, dass Jean Letellier ihn nicht überleben sollte.

II. Das Trauungszeugnis.

IX. Aug. 1630. Nicolaus filius Joannis Baptiste Pussin galli ex parochia sanctae Mariae del Populo et Anna filia Jacobi Dugé zitella romana ex nostra parochia in via Frattina, contraxerunt matrimonium per verba de praesenti, juxta ritum sanctae matris ecclesiae, servatis coram supraedicto curato, praesentibus ac testibus Ludivico de Rossi romano et Simone de Rossi Anconitano.

III. Brevet von Louis XIV.

„Le Roy bien mémoratif d'avoir cydevant accordé au sieur Samson Lepage, mareschal des logis de son régiment des Gardes Suisses, per son brevet du 20 mai 1642, confirmatif de celui du 5 nov. 1638, la conciergerie du pavillon de la Cloche, situé dans son jardin des Tuileries . . . tout ainsi qu'en auoit cy deuant jouy le feu sieur Manou, lequel pavillon a depuis esté occupé par le sieur Poussin peintre jusques à son retour à Rome, lequel s'en estant retourne sans avoir descläré s'il auoit dessein de reuenir en France 'habituer au d. logement, S. M. auoit ordonné au sieur Lepage de retarder d'en prendre possession jusqu'a ce qu'elle eust ete informé de la volonté du d. Poussin, et que pour cet effect Elle auoit commandé d'en escrire au sieur marquis de St. Chaumont son ambassadeur extraordinaire à Rome, lequel par sa lettre en date du 26 sept. dernier, auroit mandé que le d. Sr. Poussin s'estoit expliqué qu'il ne pouvoit se résoudre de s'acheminer à Paris, et que, quand il y viendroit, jamais de loger dans la d. maison en laquelle il a esté incommodé pour beaucoup de raisons, et mieux, qu'il l'auoit remise entre les mains du Sr. de Noyers, il y a plus d'un an . . . . . permet à Lepage d'en prendre possession."

---

[1]) A. Jal. Dictionnaire Critique, Paris, 1872, S. 997. Arch. de l'Emp. E. 9289.

IV. Autographes du Poussin. Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. 12347.

Dates	Cotes	Poussins lettres	Comptes	Copies du Testaments	Lettres divers
1638	1—2	1			
1639	3—24	9			1 de Noyers.
1640	25—31				3 Noyers. 1 Mazarin.
1641	32—62	15			1 Noyers. 1 Mazarin.
1642	63—80	6			3 Noyers.
1643	81—105	12	1		1 Mazarin.
1644	106—140	19	2		
1645	141—153	10			
1646	154—170	12	1		
1647	171—188	12			
1648	189—204	9	1		
1649	205—219	11			
1651	220—223	2			
1652	224—225	1			
1653	226—229	3			
1655	230—237	5			
1657	238—239	1			
1658	240—243	2			
1660	244—246	1	1		
1662	247—249	2			
1663	250—252	2			
1664	253—254	1			
1665	255—256	1		4	1 Giov. Dughet.
	Total 256	137	6	4	12

Collection des Lettres de Nicolas Poussin, Paris 1824, herausgegeben von Quatremère de Quincy, enthält nicht die folgenden Briefe, welche in der autographischen Sammlung in der Bibliothèque Nationale zu Paris sind: Minister de Noyers Briefe vom 12. Oktober 1639, 8. Mai, 13. August und 4. Dezember 1640; vom 19. März 1641; vom 14. September, 26. November 1642 an M. de Chantelou; Kardinal Mazarins Briefe vom 4. Dezember 1640 und 22. Januar 1643 an M. de Chantelou; Poussins Brief vom 17. April 1641 an M. de Noyers; Poussins Briefe vom 7. Januar und 19. Mai 1649 an M. de Chantelou den

älteren. Giovanni Dughets Brief vom 1. Dezember 1665 an M. de Chantelou. Von den Jahren 1650, 1654, 1656, 1659, 1661 sind in der autographischen Sammlung keine Briefe zu finden, ebensowenig an Cassiano Del Pozzo. Quatremère de Quincys Buch enthält keine Briefe vom Jahre 1640. Irrtümer in Daten in seinem Werke sind folgende: der 19. Februar 1639 sollte der 20. Februar 1639; der 28. April der 13. April; 15. August der 6. August 1639; der 30. April der 17. April 1641; der der 20. Februar der 25. Februar; der 18. März der 8. März 1644; der 23. Juli der 9. Juli; der 17. Oktober der 15. Oktober 1645; der 8. Juli der 28. Juli 1647; der 16. August der 2. August 1648; der 18. November der 10. November 1651; der 25. November der 29. November 1658 sein. Auch kommen Irrtümer in Quatremère de Quincys Buch in den Namen der Künstler vor, z. B. R. Le Veux und Cl. Le Rieux; Perlan-Poissan und Thibaut Poissan; Jean und Roland de Chantelou. Ausser den 120 Briefen an Cassiano Del Pozzo enthält sein Werk 146 andere Briefe. Von diesen sind die folgenden nicht unter den Poussin-Autographen zu finden: zwei von Louis XIII.; einer von M. de Noyers vom 15. Dezember 1639; einer ohne Datum von Poussin an M. de Noyers; einer vom 10. Mai an M. de Chantelou; ein undatierter an dieselbe Person; einer vom 24. April 1642 an M. de Chantelou; einer vom 17. Mai 1645 an M. de Chantelou ainé; einer vom 11. Februar 1646 an M. de Chantelou; zehn andere Briefe von Poussin im Jahre 1650 an M. de Chantelou geschrieben.

M. de Noyers schrieb den 12. Oktober 1639 an M. de Chantelou: „Der Kardinal hatte Recht mich zu drängen, Sie nach Piedmont zu senden, denn ich sehe wohl, dass ohne Ihre Gegenwart die Festung zu Turin uns einen Affront gemacht haben würde. Ich hoffe zu Gott, dass Sie uns dort nützlich sein werden, und bitte Sie nur Ihre Gesundheit zu wahren. Ich werde erfreut sein, wenn Sie mir einen detaillierten Bericht über all die Werke senden werden, welche Sie unternommen haben und was noch zu thun übrig bleibt. Wir dürfen aber nicht M. Poussin und den Bildhauer vergessen, welche mit Ihnen zurückkommen sollen. Das würde eine gute Belohnung für Ihre Abwesenheit sein, die mir unerträglich scheint. Ich liebe Sie wie mich selbst.“ Den 8. Mai schrieb M. de Noyers wieder an denselben: „Der König sendet Sie nach Rom, um M. Poussin und François den Bildhauer zurückzubringen. Ihre hauptsächliche Sorge ist die, sie zu überreden, mitzukommen. Der König hat gehört, dass der Hauptgrund ihrer Zögerung

Angst vor Veränderungen und Unzuverlässigkeit auf Seite der Franzosen ist, wenn sie ihre Heimat aufgeben würden. Sie müssen ihnen begreiflich machen, dass weder ihre Hoffnungen getäuscht werden, noch dass Sie einen Widerruf der von seiner Majestät versprochenen Ernennungen zu fürchten haben. Sollten Sie nicht kommen wollen, so müssen Sie versuchen, andere zu finden. Wenn Ihnen wertvolle Kunstwerke angeboten werden sollten, kaufen Sie dieselben.“ Während der Reise von M. de Chantelou und Poussin von Rom nach Paris, schrieb Kardinal Mazarin, zu der Zeit ausserordentlicher Gesandter in Piedmont, den 4. Dezember M. de Chantelou einen Brief, welchen er bei seiner Ankunft in Paris empfing. Nachdem der Kardinal von einigen Kleinigkeiten gesprochen hatte, die er in Rom gekauft und über Lyon nach Paris gesandt, bat er M. de Chantelou, die Sachen in Empfang zu nehmen und fügte hinzu: „Ich bin ungeduldig an den Hof zu kommen, um Poussin zu treffen und mich über seinen guten Entschluss zu freuen.“ Den 19. März 1641 schreibt M. de Noyers aus Ruel seinem Sekretär, dass er sich freue von Poussins Ankunft zu hören, ebenso dass derselbe mit allen seinen Einrichtungen zufrieden sei. M. de Noyers Brief vom 14. September 1642 giebt Kunde von einigen Zeichnungen, welche er von dem Maler für seine Orangerie gemacht zu haben wünschte. Eine Notiz vom 26. November 1642 bezieht sich auf einige Bronzen und andere Kunstwerke, welche in Rom gekauft waren. Stella hatte geschrieben, dass Poussin nicht zurückkehren würde. Der Minister sagt: „Ich glaube, dass Poussin ein Ehrenmann ist. Er wird sein Wort halten, ohne dazu gezwungen werden zu müssen.“

V. Der Todenschein von Anna Maria Poussin.

Le registre mortuaire de la femme du Nicolas Poussin.[1]) (Saint Laurent in Lucina en ville de Rome.) Au registre des décès 16. Octobre 1664. Act de décès de dame Anna Maria, fille du Sieur Jacques Dughet, romaine, agée de 52 ans, femme du Nicolas Poussin.

VI. Copie des Todenscheins von Nicolas Poussin.

Fidem facio ego infrascriptus curatus ecclesiae parochialis St. Laurentie in Lucina cler reg. de Urbe qualiter in libro mortuorum fol. 165

---

[1]) Hippolyte Lemmonier, Secretair de l'Academie de France, Rome. Annuaire de la Societé Philotecnique, Paris, 1859. S. 180.

reperitur infrascripta particula videlicet il di 19 novembre 1665. Nicolo figlio del quondam Gio. Peresin (sic) della diocesi di Andelis in Normandia marito dell Sigra. Anna Pussina romana, mori nella communione di Sta. madre chiesa, in età anni 72, nella case dove abitava in strada Paolina, ricevè tutti li SS. Sacramente; e fu seppelito in questa chiesa. etc. In quorem fidem etc. datum Romae hac die 29 mensis Augusti. anno 1780. J. Bapta. Cataffi con curatus.

VII. Giovanni Dughets Brief an M. de Chantelou.

La morte del Sig. Poussin sucesse il 19 novemb. circâ il mezzo giorno, con sentimenti tanto devoti che gli sacerdoti che l'assistevano, mossi di Cordoglio inusitato compiansero anch' essi il fine di cosi illustre ingegno . . . tre giorno avanti che il detto Sig. Poussin passasse al altra vita mi commando ch' io non solo scrivessi a V. S. illustrissima, ma che ancora li mandasse la copia del suo testamento accio da vostra illustrissima si potesse recever gratia mandarla al suo herede, il quale si nomina Giovanni Letellier figlinolo di Nicolò Letellier et di Maria Honorati etc. . . . Il sudetto Signore lasciò che non si dovesse spendere nel suo funerale altro che 20 scudi come lei possa legger nel suo testomento, ma parendomi poco rispetto al suo gran merito io ho spesi 60 scudi et di questo no occorre pariar ne cosa alcuna." Roma, fin de novembre 1665.

(Übersetzung.) „Der Tod des M. Poussin erfolgte am 19. November, ungefähr um die Mittagsstunde. Die Priester, die ihm beistanden, waren bei dem Ende eines solch' hervorragenden Geistes von besonders herzlichen Gefühlen und aussergewöhnlicher Trauer bewegt. Der genannte M. Poussin befahl mir drei Tage bevor er in das Jenseits einging, dass ich nicht allein an Ihre Hoheit schreibe, sondern dass ich Ihnen auch schleunigst eine Copie seines Testaments schicken sollte, zu dem Zwecke, dass Euer Hochwohlgeboren es gütig, wenn Sie es erhalten haben, dem Erben zuschicken möchten, welcher Giovanni Letellier heisst, Sohn des Nicolas Letellier und Maria Honorati. Der obengenannte M. Poussin bestimmte, dass nicht mehr als 20 Scudi zu seinem Begräbnisse ausgegeben werden sollten, wie Sie in seinem Testament lesen können, aber da mir dies wenig ehrfurchtsvoll gegen seine grossen Verdienste schien, habe ich 60 Scudi ausgegeben, und es ist niemandes Sache darüber zu sprechen."

VIII. Katalog von Nicolas Poussins Sammlung.

Memoires des pieces qui se sont trouvée à Rome dans le cabinet de M. Nicolas Poussin et qui sont présentement à vendre entre les mains du sieur Giovanni son beaufrere et son héritier, en 1678.

Disegni diversi di M. Poussin. Un libro di disegni fatti da Poussin cioe dal antico, da Raffaelle, et da Giulio Romano et d'altri, per suo studio, che contiene nel numero di fogli 160, alcuni disegnati da tutti due le bande; 200 doppie. Un altro libro del sudetto, di diversi pensieri disegnati della sua inventione, che contiene fogli 160, alcuni dalle due bande: 200 doppie. Alcuni disegni di paesi, numero 50, di animali, numero 20, con alcune teste, numero 70: 50 doppie.

Stampe di varii pittori. Stampe di Raffaelle, intagliate da Marc Antonio, da Agostino Veneziano, et da altri buoni autori, conservate e bene impresse, e senza macchie, nel numero di 270: 100 doppie. Libro delle opere di Alberto Durero, intagliate in legno et al bulino, numero 357: 70 doppie. Libro delle opere di Caracci al bulino et all'aqua forte, con la vita dell' istesso, numero di 242: 40 doppie. Libro di Polidoro Caravaggio nel numero di 70: 15 doppie. Libro di Titiano, paesi et altre opere, numero 52: 35 doppie. Libro di Andrea Mantegna, numero 32: 12 doppie. Libro di Giulio Romano, numero 150: 15 doppie. Libro d'architectura del Vignola; libro d'architctura del Labaco; orignali (1); 3 doppie.

Memorie di alcune Statue e busti antichi.

Numa Pompilio II, re de Romani, busto e testa antica, due volte al naturale: 100 doppie. Lucio Vero, imperatore, piu grande al naturale: 15 doppie. Cleopatra, regina d'Egitto, testa e busta antica, tutta di un pezzo: 25 doppie. Augusto, testa antica, col busto di diaspro di Sicilia: 36 doppie. Gallicula, testa antica, col busto di diaspro di Sicilia: 36 doppie. Faustina vecchia, testa a busto antico: 36 doppie. Drusella antico: 25 doppie. Brittanico, giovanetto, testa antica, il busto d'alabastro: 25 doppie. Nerone, giovanetts, testa antica, il busto d'alabastro orientale: 25 doppie. Antinoo antico: 12 doppie. Fauno, testa e busto antica: 10 doppie. Mercurio, testa antica, con poco busto moderno: 10 doppie.

---

1) Archives de l'Art français. Documents Tome 6. S. 251.

Statue di Marmo antiche.

Flora, alto palmi cinque; Cupido, alto palmi cinque; Hercole, alto palmi cinque: 90 doppie. Statue di bronzo. Una Fortuna, di palmi due, di Giovanni Bologna, conservatissima, per cabinetto: 15 doppie. Un busto di Galba, con la tercioe busto (di marmore e la testa di bronzo) alto mezzo piede di altezza, di metallo Corinto: 12 doppie. Vase. Due Vase di alabastro di Sicilia, con il loro coperchio, ciascuno alto di palmi uno mezzo: 10 doppie. Una vase, di alabastro orientale transparente, alto palmi uno e mezzo, col suo coperchio: 8 doppie.

Nicolas Poussins Betrachtungen über Malerei.

IX. Über das Vorbild guter Meister.

Man soll die Theorie mit der Praxis vereinigen. Solange die Studien nicht ausgeführt werden, bringen sie keine Gewohnheit der Arbeit hervor, deren Resultat Geschicklichkeit ist. Ein langer sich hinwindender Pfad führt einen jungen Künstler selten an das Ende seiner Laufbahn; die Begleitung eines guten Führers wird ihn einen kürzeren, direkteren Weg zeigen.

Erklärung von Malerei und ihrer richtigen Nachbildung.

Malerei im edlen Sinne ist weiter nichts als die Nachahmung menschlicher Handlungen. Wenn einer durch Umständen gezwungen wird, andere Gegenstände nachzuahmen, sollten dieselben als Nebensachen gelten. Daher dürfen die Maler menschliche Handlungen und alle Naturerscheinungen nachahmen.

Wie die Kunst die Natur übertrifft.

Kunst ist von der Natur nicht verschieden; folglich müssen die Grenzen, welche die Natur vorschreibt, nicht überschritten werden. Ihre Gaben sind verstreut, hier und dort in Kunstwerken zu verschiedenen Zeiten und Orten. Man kann nicht alles von einem Meister lernen. Die Vereinigung aller Vorzüge muss Ziel des Studiums und die Grenze der Vollkommenheit in der Kunst sein.

Wie manchmal das Unmögliche Vollkommenheit in der Malerei und Dichtkunst bildet.

Aristoteles beweist durch das Beispiel von Zeuxis, dass es einem Poeten erlaubt ist, unmögliche Dinge zu sagen: z. B. es ist unmöglich,

dass es in der Natur eine Frau geben sollte, welche in sich all die Schönheiten vereinigt, die wir in Helena bewundern, ein Weib vollkommener als natürlich.

Die Grenzen in Zeichnung und Colorit.

Es ist wichtig zu viel Weichheit und Strenge in den Linien und Farben zu vermeiden. Das Bild ist schöner, wo der Vordergrund und Hintergrund durch die mittlere Partie wohl vereinigt werden. Auf diese Weise werden die Harmonie und Disharmonie der Farben und ihrer Grenzen erklärt.

Handlung.

Es giebt zwei Arten, welche den Geist des Beschauers beeinflussen; Handlung und Stil. Die erste ist ebenso kraftvoll und wirksam in sich selbst wie Demosthenes' Rhetorik. Cicero nennt sie die Sprache des Körpers. Quintillian schreibt ihr so viel Macht zu, dass er ohne dieselbe die Gedanken, Thaten und Ausdrücke der Liebe als nutzlos betrachtet. Selbst gute Zeichnung und Colorit können nicht ohne Handlung dem Beschauer imponieren.

Über gewisse Formen, Grösse der Gegenstände, Gedanken, Ausführung und Stil.

Der grosse Stil besteht aus vier Dingen. Das erste, was als Grundlage verlangt wird, ist, dass das Wesen eines Sujets grossartig ist, wie heilige Geschichten, Schlachten und Heldenthaten. Wenn das Thema gross ist, muss man sein Augenmerk darauf richten, Kleinlichkeiten zu vermeiden, um die Würde der historischen Darstellung nicht zu verdecken. Eine gewisse Nachlässigkeit in gewöhnlichen Sachen von untergeordnetem Interesse sollte beobachtet werden. Ein Maler sollte nicht nur seinen Gegenstand erfinden, er muss auch Urteilskraft besitzen, um schnell das Gute und Passende zu erkennen, welche zur Vollkommenheit in der Malerei führt. Gewöhnliche oder schlechte Sujets sind für diejenigen, welche auf Grund ihres schwachen Talents nichts anderes erwählen können. Die Hilfsmittel der Kunst sind nutzlos für unwürdige Themata. Der Gedanke ist ein reines Produkt der Seele und schliesst alle Partieen des Gegenstandes ein. Dies war der Gedanke des Homer und des Phidias in seinem Zeus-Olympus. Die Zeichnung soll die Idee hervorbringen. Ausführung oder Komposition aller Teile sollte nicht zu studiert oder zu ausgearbeitet, sondern der Natur und dem

Stoffe angepasst werden. Der Stil ist eine individuelle Manier von der Anwendung der Ideen. Dieser Stil ist eine Zeichnen- und Malkunst, welche dem besonderen Genie jedes Künstlers angehört.

Über den Begriff der Schönheit.

Die Idee der Schönheit kommt nicht in einen Gegenstand ohne Vorbereitung. Die Vorbereitung schliesst Ordnung, Modus, Ausdehnung oder Form ein. Ordnung bezeichnet die Entfernung der Teile; Modus behandelt die Quantität der Zahl; die Form weisst auf die Kontouren und Farben hin. Es ist nicht genug, dass alle Teile eine passende Ordnung und Platz haben, dass alle Körperteile an ihren natürlichen Plätzen sind, es muss auch Modus da sein, sie innerhalb ihrer wahren Grenzen zu halten. Das Modellieren, wenn die Gesichtszüge mit Grazie und Feinheit behandelt worden sind, bringt Harmonie des Lichtes und Schatten hinzu. Die Schönheit sollte sich immer von dem Animalismus des Körpers trennen und sich demselben nur nähern, wenn sie durch Vorbereitungen, welche die Einbildungskraft erheben und den Geist anregen, den Dingen einen höheren Wert zu geben, als sie in der That haben, veranlasst wird.

Neuheit.

Neuheit in der Malerei besteht weniger in der Wahl eines Stoffes, welcher noch niemals behandelt worden ist, als in einer neuen und verschiedenen Anordnung desselben: z. B. ein gewöhnliches und altes Thema wird neu oder individuell für den, welcher es ergreift und über die früheren Darstellungen erhebt: z. B. „Die Communion des St. Hieronimus von Domenichino ist in Ausdruck der Charaktere höher zu stellen, als das frühere von Agostino Caracci ausgeführte Bild."

Was der Gegenstand, welchen man zu behandeln wünscht, entbehrt und wie man den Mangel beseitigt.

Wenn ein Maler Erstaunen erregen will, obschon er kein hinreichendes Sujet hat, dasselbe hervorzubringen, so kann er doch sein Ziel erreichen, wenn er sein Talent an einer schönen Ausführung übt. Nicht durch unvernünftige Anstrengungen und Neuheit, sondern durch die Technik, durch die hervorragende Manier, in welcher er sein Thema behandelt, wird er Aufsehen erregen. Wir sagen von solch' einem Werke; — das Verdienst der Malerei übertrifft den Stoff.

Das Wesen der Dinge.

Die Form ist durch die Wirkung, welche sie auf den Geist hervorbringt, charakterisiert. Einige Formen erregen Freude und Heiterkeit; andere Trauer und Entsetzen. Sie regen die Seele des Beschauers auf die eine oder andere Weise auf.

Das Colorit.

Die Farben in der Malerei sind den Versen in der Poesie gleich; sie sind die Reize, welche die zwei Künste gebrauchen, um die Menschen zu bezaubern.

Katalog der Gemälde von Nicolas Poussin in europäischen Galerien.

Frankreich.

Im Louvre zu Paris.

Die heilige Jungfrau erscheint St. Jacobus dem Älteren. 1630.
Die Pest zu Ashdod. 1630, für Matteo.
Der Triumph der Flora. 1630, für Kard. Omodei.
Der Schulmeister von Falerii. 1637, für Passert.
Das Mannasammeln. 1639, für M. de Chantelou.
Der Raub der Sabinerinnen. 1639, für Duchess d'Aiguillon.
St. Johannes tauft im Jordan. 1640, für Cassiano Del Pozzo.
Das Bacchanal. 1640, für Kard. Richelieu.
Das heilige Abendmahl. 1641, für Louis XIII.
Das Wunder des St. Franz Xaver. 1641, für M. de Noyers.
Die Zeit befreit die Wahrheit. 1641, für Kard. Richelieu.
Die Auffindung Moses. 1647, für Pointel.
Rebekka und Eliezar. 1648, für Pointel.
Diogenes. 1648, für M. de Lumarque.
Das Urteil Salomons. 1649, für Pointel.
Christus heilt die Blinden von Jericho. 1650, für Raymon.
Moses Errettung aus dem Nil. 1650, für Jacques Stella.
Die Vision des Apostels Paulus. 1650, für Abbé Scarron.
Die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau. 1650, für M. de Mauroy.
Selbstbildnis Poussins. 1650, für M. de Chantelou.
Die heilige Familie, St. Johannes und Elisabeth. 1651, für Duc de Crequi.
Die Ehebrecherin vor Christus. 1653, für Le Nôtre.

Die Anbetung der Könige. 1653, für M. de Mauroy.
Arcadia. 1653, Coll. Louis XIV.
Die heilige Familie. 1656, Coll. Louis XIV.
Orpheus und Eurydice. 1659, für Le Brun.
Die vier Jahreszeiten. 1660—1664, für Duc de Richelieu.
Der kleine Moses tritt Pharaos Krone. Für Kard. Massimi.
Arons Stab in eine Schlange verwandelt. Für Kard. Massimi.
Der Tod der Sapphira. Für Fromont de Veines.
Narciss und Echo. Für Le Nôtre.
Die Errettung des Pyrrhus. Coll. Louis XIV.
Das Bacchanal. Coll. Louis XIV.
Mars und Venus. Coll. Louis XIV.
Mars und Rhea Silvia.
Apollo und Daphne (letztes Werk). Für Kard. Massimi.

Galerie zu Chantilly.

Landschaft mit Numa Pompilius und Egeria.
Landschaft mit zwei Nymphen.
Landschaft mit der Frau, welche sich die Füsse wäscht.
Theseus zu Trözene.
Leda.
Das Bacchanal.
Die heilige Familie.
Die Verkündigung.
Der Kindermord.

Museum zu Montpellier.

Der Tod der heiligen Cäcilia.
Porträt des Kardinal Julius Rospigliosi.
Die Taufe Christi.
Rebekka und Eliezar.
Venus und Adonis.
Die Geburt des Bacchus.
Die Anbetung der Hirten.
Das Urteil des Paris.
Ein Kind spielt die Flöte, während ein Satyr schläft.
Unter den Arcaden des Colosseums zu Rom.
Landschaft: Die Landleute am Brunnen.

Landschaft: Hügelland, auf einer Anhöhe eine Thurmruine, und zwei Reisende.

Landschaft: ein Stadtthor an einem Seeufer, drei Personen, eine davon sich die Füsse waschend.

Landschaft: drei Frauen sich neben einem Brunnen unterhaltend.

Landschaft: zwei Schafhirten mit einer Frau sprechend. Ein Fluss, ein Boot mit zwei Personen, im Hintergrunde einige Gebäude.

Museum zu Lille.

Die Auffindung Moses.

Museum zu Caen.

Der Tod des Adonis.

Museum zu Toulouse.

Der heilige Johannes (in halber Figur).

Museum zu Grand Andely.

Coriolan.

Museum zu Rouen.

Venus erscheint Aeneas.

St. Denis?

Museum zu Nancy.

Der Einzug Christi in Jerusalem.

Russland.

In der Eremitage zu St. Petersburg.

Moses schlägt den Fels. 1649, für Jacques Stella.

Josua besiegt die Amoriten.

Esther vor Ahasver. 1637, für M. Cerisiers.

Die heilige Familie mit St. Johannes und St. Anna.

Die Kreuzabnahme.

Die Enthaltsamkeit des Scipio.

Rinaldo und Armida. 1637, für Jacques Stella.

Der Triumph der Galathea. 1638, für Kard. Richelieu.

Das Fest des Bacchus.

Tancred und Erminia.

Venus und Pan.

Die auf einer Ziege reitende Nymphe.

Ein Satyr und eine Nymphe.
Ein Satyr, eine Nymphe und ein Liebesgott.
Das Fest des Pan.
Herkules und Cacus.
Amoretten mit den Hunden des Adonis.
Kinder spielend.
Caritas.
Die Landschaft mit Polyphem. 1649, für Pointel.

Spanien.

Galerie Prado zu Madrid.

Noahs Opfer.
Christus als Gärtner. 1653, für Pointel.
Der Triumph Davids.
Der Tod der St. Cäcilia.
Silen und Bacchus.
Der Parnass.
Die Jagd des Meleager.
Der Kampf der Gladiatoren.
Landschaft mit Ruinen.
Der heilige Hieronimus in der Wüste.
Das Bacchanal mit Ariadne.
Escena Baguica.
Eremiten mit Tieren.
Landschaft mit der Diana.
Landschaft mit einem Boote und zwei Figuren.
Landschaft mit drei Figuren.
Landschaft mit Wäldern und Ruinen.

Deutschland.

Galerie zu Berlin.

Die Auferziehung des Jupiter.
Landschaft mit St. Matthäus und dem Engel.
Rinaldo und Armida?
Juno und Argus.
Apollo und Phaeton.

Galerie zu Dresden.

Die Aussetzung Moses.
Die Anbetung der Könige.
Pan und Syrinx.
Das Reich der Flora.
Narciss und Echo.
Venus und der Liebesgott.

Galerie zu Cassel.

Die auf dem Satyr reitende Nymphe.

Galerie zu München.

Die Grablegung.
Midas und Bacchus.

Dänemark.

Galerie zu Copenhagen.

Der brennende Busch.

Galerie des Grafen Moltke.

Das Testament des Eudamidas.

Galerie zu Stockholm.

Jacob freiet um Rahel.

Österreich.

Galerie zu Wien.

Die Zerstörung Jerusalems.
Die Apostel Petrus und Paulus heilen den Lahmen.

Galerie Liechtenstein zu Wien.

Ruhe auf der Flucht nach Egypten.

Galerie Czernin zu Wien.

Die Pest zu Marseille (oder zu Rom.)

Italien.

Im Vatican zu Rom.

Martyrium des heiligen Erasmus.

Galerie Barberini zu Rom.

Der Tod des Germanicus.

Galerie Doria zu Rom.

Copie der Aldobrandini'schen Hochzeit.

Galerie Uffizi zu Florenz.

Theseus zu Trözene.

Galerie Pitti zu Florenz.

Drei Landschaften.

England

National-Galerie zu London.

Die Pest zu Ashdod.
Die Erziehung des Bacchus.
Das Bacchanal mit den beiden Tänzerpaaren.
Das Bacchanal.
Cephalus und Aurora.
Die schlafende Venus von Satyrn belauscht.
Landschaft mit der Leiche des Phocion.

Galerie zu Dulwich.

Der Triumph Davids.
Die Anbetung der Könige.
Rinaldo und Armida.
Die Himmelfahrt der Jungfrau.
Die Ruhe auf der Flucht.
Die Auferziehung des Jupiter.
Die Begeisterung des Anacreon.
Die heilige Familie.
Fischer nahe einem Felsenthor.

Katalog der Werke Nicolas Poussins nach Gegenständen und Stechern arrangiert.

Porträts.

Selbstbildnis Poussins. 1649 für M. Cerisiers. Stecher: Jean Pesne.
Selbstbildnis Poussins. 1650 für M. de Chantelou. Stecher: Jean Pesne.
Porträt des Kard. Rospigliosi. Stecher: Nicolas Bonnart.
François Du Quesnoy?

Das Alte Testament.

Noahs Dankopfer (sieben Figuren). Johann Jacob Frey.
Noahs Dankopfer (neun Figuren). Stephen Baudet.
Noahs Dankopfer. (Prado). Louis Cossin.
Rebekka und Eliezar. (Louvre). Gilles Rousselet.
Rebekka und Eliezar. (Montpellier). Auguste Boucher Desnoyers.
Jacob freiet um Rahel. (Stockholm). Stephen Baudet.
Jacob freiet um Rahel (vier Figuren). C. P. Landon.
Josephs Aufseher hat in Benjamins Sack den Becher gefunden.
(Catalog von John Smith, No. 10, das Eigentum des Earl of Miltown, England).
Die Aussetzung Moses. (Earl Temple). Claudia Stella u. a.
Die Aussetzung Moses. (Dresden).
Die Auffindung Moses. (Louvre. No. 705). Malbouré, Normand, Niguet u. A.
Die Auffindung Moses. (Louvre. 706). Gerard Audran und Normand.
Die Auffindung Moses. (Bischof Beckwith, Savannah, Georgia, U. S. A.). A. M. Filhol.
Moses tritt Pharaos Krone. (Duke of Bedford). S. Baudet und Jean Dambrun.
Moses tritt Pharaos Krone. (Louvre). Jaques Bouilliard.
Die Weissager raten Pharao das Kind Moses zu töten. (Smith No. 20.)
Moses jagt die Hirten vom Brunnen. Antoine Trouvain.
Moses jagt die Hirten vom Brunnen. Pietro Andeloni.
Der brennende Busch. Vernesson.
Aarons Stab in eine Schlange verwandelt. Stephan Gantrel. J. B. de Poilly.
Der Durchgang durch das rote Meer. (Earl Radnor, Longford Castle). S. Gantrel.
Das Mannasammeln. Guillaume Chasteau. Benoit Audran.
Moses schlägt den Fels. (Eremitage). Claudia Stella.
Moses schlägt den Fels. (Lord Egerton, Bridgewater Gal.). S. Baudet. (Zwei andere Repliken, No. 29, 32, Smiths Cat.).
Die Anbetung des goldenen Kalbes. (Earl Radnor). S. Baudet.
Die Anbetung des goldenen Kalbes. S. Gantrel. Jean B. de Poilly.
Joshua besiegt die Amoriten.
Die Pest zu Ashdod. (Louvre). Etienne Picart. Normand u. a.
Die Pest zu Ashdod. (Nat. Gal. London). James Fittler.

Die Pest zu Marseille.
Der Triumph Davids. (Dulwich Gal.). Simon François Ravenet.
Der Triumph Davids. (Prado). Jacob Coelmans.
Das Urteil Salomons. (Louvre). Giov. Dughet. S. Gantrel.
Das Urteil Salomons. Jean Pesne. Karl Agricola.
Bathseba am Brunnen (Duke of Bedford. Smiths Cat. No. 41).
Esther vor Ahasver. Jean Pesne.

Das Neue Testament.

Die Verkündigung (München). Pietro del Po.
Die Verkündigung. (Chantilly). Gerard Edelinck.
Die Verkündigung. Edme Jeaurat.
Die Verlobung der Jungfrau (nach der Zeichnung). Gerard Audran.
Die Geburt Christi. (München?) P. del Po.
Die Geburt Christi und Anbetung der Hirten. Jean Pesne.
Die Anbetung der Hirten. (Smith No. 55). Charles Masse.
Die Anbetung der Hirten. (Montpellier). E. Picart. J. B. Nollin.
Die Anbetung der Hirten. (Smith No. 58). G. Chasteau.
Die Anbetung der Hirten. (Smith No. 51). S. Gantrel.
Die Anbetung der Könige. (Dulwich). Raphael Morghen.
Die Anbetung der Könige. (Dresden).
Die Anbetung der Könige. (Louvre). G. Vallet. Cav. Henri Avice.
(Zwei andere Repliken, Smith No. 57, 59).
Die Darstellung im Tempel. Louis Garzi.
Der Kindermord. (Chantilly). Giovanni Folio. J. Coelmans.
Der Kindermord. Giovanni Volpato.
Die Ruhe auf der Flucht. (Smith No. 87). S. Baudet. P. del Po.
Die Ruhe auf der Flucht. (Dulwich). Giov. Dughet.
Die Ruhe auf der Flucht. (Liechtenstein).
Die Ruhe in Egypten. (Smith No. 190). S. Gantrel.
Die Ruhe in Egypten. François Chauveau. S. Gantrel.
Maria mit dem Kinde. Jean Pesne.
Maria mit dem Kinde und Johannes. Jean Pesne.
Maria mit dem Kinde und St. Joseph. (Dufournay Coll. No. 93).
Maria mit dem Kinde und St. Joseph. (Smith No. 68). Carlo Faucci.
Maria mit dem Kinde und St. Joseph (rund). Carlo Faucci.
Maria mit dem Kinde und Joseph (Smith No. 65). John Keyse.
Maria mit dem Kinde, Johannes und zehn Engel. (Pal. Torre zu Neapel?)

Maria mit dem Kinde, Anna und Joseph. (Coll. Grafen Strogonoff, St. Petersburg.)
Maria mit dem Kinde, Johannes und Joseph. Guillaume Vallet.
Maria mit dem Kinde, Johannes und Joseph. Giov. Dughet. Alex. Voet.
Maria mit dem Kinde, Johannes und Joseph. G. Chasteau.
Maria mit dem Kinde, Johannes und Joseph. Sebastian Voullemont.
Maria mit dem Kinde, Joseph und Engel. Jean Pesne. E. Picart.
Die heilige Familie. (Louvre No. 713.) Jean Pesne.
Die heilige Familie. (Louvre No. 714.) Michael Natalis. J. de Poilly.
Die heilige Familie. (Eremitage.) Giov. Dughet.
Die heilige Familie. (Smith, No. 76.)
Die heilige Familie. (Smith, No. 77.) Domenico Cunego.
Die heilige Familie. (Joseph mit einem Kompass.) Claudia Stella.
Die heilige Familie mit dem Elephant. Raphael Morghen.
Die heilige Familie mit vier Engeln. G. Vallet.
Die heilige Familie, Engel und eine Heilige (zehn Figuren). Cl. Stella.
Die heilige Familie mit sechs Cherubim. (Duke of Devonshire.) S. Baudet.
Die heilige Familie von Engeln bedient (neun Figuren). (Marquis of Lansdowne.) Francesco Bartolozzi.
Die heilige Familie (neunzehn Figuren). Jean Pesne.
Die heilige Familie mit Elisabeth. (Smith, No. 85.)
Die heilige Familie. (Lord Yarborough.) J. B. de Poilly.
Die heilige Familie mit Elisabeth. Giov. B. Balaestra.
Johannes tauft im Jordan. Giov. Dughet. Gerard Audran.
Die Taufe Christi (zwei Figuren). Jean Pesne.
Die Taufe Christi (sechs Figuren). P. del Po.
Christus heilt die Kranken. G. Chasteau.
Christus und die Samaritanerin. (Genoa?) Jean Pesne.
Christus heilt die Blinden von Jericho. G. Audran, G. Dughet u. a.
Die Ehebrecherin vor Christus. G. Audran und Malboureé.
Der Einzug Christi in Jerusalem. C. P. Landon, No. 76.
Das heilige Abendmahl. Pierre Lombart.
Die Kreuzigung (1646 für den Präsident J. A. de Thou gemalt). Cl. Stella.
Die Kreuzabnahme. Benoit Audran.
Die Grablegung (sechs Figuren, Smith, No. 121). Jean Pesne.
Die Grablegung. (München.) P. del Po.
Die Grablegung. (Smith, No. 124.) S. Gantrel. Jean Pesne.

Christus als Gärtner. Pierre del Po.
Die Klage um den todten Heiland. Pierre del Po.
Der Unglaube des heiligen Thomas. Gerard Audran.
Christus übergiebt Petrus die Schlüssel. Paul van Somer.
Die Sieben Sakramente. (Erste Folge.) Giov. Dughet.
Die Sieben Sakramente. (Zweite Folge.) Jean Pesne.
Die Himmelfahrt der Jungfrau. (Louvre.) Jean Pesne.
Die Himmelfahrt der Jungfrau. (Dulwich.) Giov. Dughet.
Die heilige Magaretha. (Gal. zu Turin?) F. Bignon.
Die heilige Franziska. Gerard Audran.
Die Jungfrau erscheint dem St. Jacobus. Pierre Bouillon.
Die Apostel Petrus und Paulus heilen den Lahmen. Claudia Stella.
Der Tod der Sapphira. Jean Pesne. L. Audran.
Paulus und Silas werden gestäupt. Jean Le Pautre.
Paulus und Barnabas vor Sergius Paulus. Jean F. Cars. S. Gantrel.
Die Vision des Apostels Paulus. (Louvre.) G. Chasteau. P. del Po.
Die Vision des Apostels Paulus. Jean Pesne.
Gott Vater auf Wolken.
Martyrium des heiligen Erasmus. Jean Couvay.
Der Tod der heiligen Cäcilia. (Prado.) Jean Couvay.
Der Tod der heiligen Cäcilia. (Montpellier.) Giuseppe Baroni.
Das Wunder des heiligen Xaver. S. Gantrel. Pierre Drevet.
Der Tod der Jungfrau.

Titelkupfer für die Biblia sacra. Paris, 1642. Claude Mellan.
Titelkupfer zu: De imitatione Christi. Paris, 1640. Claude Mellan.
Titelkupfer zu den Werken des Virgil. 1641. Claude Mellan.
Titelkupfer zu den Werken des Horaz. 1642. Claude Mellan.
Titelblatt zu Fr. Barberinis Documenti d'Amore. S. Vouillemont.
Eine Vorstellung zu Ferrariis Hesperiden. Cornelius Bloemaert.

Historische Darstellungen.

Achilles unter den Töchtern des Lycomed. Jean Pesne.
Achilles unter den Töchtern des Lycomed. P. del Po.
Theseus entdeckt das Schwert und die Sandale seines Vaters. (Uffizi.) S. P. Ravenet.
Theseus zu Trözene. (Chantilly.)
Das Testament des Eudamidas. (Graf Moltke, Copenhagen). Jean Pesne.

Die Errettung des Pyrrhus. Gerard Audran. G. Chasteau.
Alexander opfert am Grabe des Achilles. G. V. Houten.
Findung des Remus und Romulus. Claudia Stella.
Der Raub der Sabinerinnen. (Louvre.) S. Baudet. Abraham Giradet.
Der Raub der Sabinerinnen. (Sir Rich. Colt Hoare, Stourehead.) Jean Audran.
Die Enthaltsamkeit des Scipio. Francis Legat. Claude Dubose.
Coriolan. G. Audran. S. Baudet.
Der Schulmeister von Falerii. G. Audran.
Der Tod des Germanicus. G. Audran, G. Chausteau u. a.
Der Tod des Philemon. C. Landon.
Die Pest in Athen. G. Audran. J. Fittler.
Die Pest zu Marseille.

Allegorische Darstellungen.

Caritas.
Arcadia. (Louvre.) Bernard Picart.
Arcadia. (Duke of Devonshire.) S. P. Ravenet. J. M. Leroux.
Die Allegorie auf das menschliche Leben. (Marquis of Hertford.) Giov. Dughet. S. Baudet. Raphael Morghen u. a.
Die Zeit befreit die Wahrheit. (Louvre.) G. Audran. R. Morghen u. a.
Die Zeit befreit die Wahrheit. Giov. Dughet. S. Baudet.
Herakles straft die Thorheit, die Unwissenheit und den Neid. C. Landon.
Die Begeisterung des Anacreon.

Poetische Darstellungen.

Rinaldo und Armida. (Dulwich.) G. Audran.
Rinaldo und Armida. (Eremitage.) John Sanders.
Rinaldo und Armida. (Earl of Scarsdale.) G. Chasteau.
Tancred und Erminia. John Sanders.

Mythologische Darstellungen.

Die Auferziehung des Jupiter. (Berlin.) Castellus (Chasteau).
Die Auferziehung des Jupiter. (Dulwich.) Emma Soyer.
Jupiter und Leda. Vincenzio Vangeliste.
Jupiter und Callisto. J. Frey. Jean Daullé.
Jupiter und Antiope. B. Picart.
Apollo und Daphne. G. Audran.

Apollo und Daphne. F. Chauveau.
Apollo und Daphne. (Lord Northwick). Jean B. Massé.
Apollo und Daphne. (Louvre, unvollendet).
Venus und Adonis. (Lord Carington). Richard Earlom.
Venus und Adonis. Jacobus Gole.
Venus und Adonis. (Montpellier). Pieter Tanjé.
Der Tod des Adonis. (Caen). Baquoy.
Venus und Merkur. (Dulwich). Fabritius Clarus (Chiari).
Mars und Venus. Fabritius Clarus.
Mars und Venus. (Louvre). Maurice Blot. Niquet u. a.
Venus und Amor. S. Baudet.
Venus erscheint Aeneas. Nicolas Loit.
Venus erscheint Aeneas. (Rouen).
Die ruhende Venus. (Dresden).
Pan und Syrinx. B. Picart.
Die Geburt des Bacchus. Johannes Verinus.
Die Geburt des Bacchus. (Montpellier). Giov. Dughet. J. Dambrun.
Die Erziehung des Bacchus. (Louvre). M. Pool. Dupreel.
Die Erziehung des Bacchus. (Dulwich).
Die Erziehung des Bacchus. (Nat. Gal. London).
Bacchus und Ariadne. Dauphine de Beauvais.
Der Triumph des Bacchus. (Earl Ashburnham).
Das Fest des Bacchus. (Eremitage). Jean Henri Lips.
Das Bacchanal mit den beiden Tänzerpaaren. (Nat. Gal. London). G. T. Doo.
Das Fest des Bacchus. (Prado). Philip P. Roos.
Das Bacchanal mit der Lautenspielerin. (Louvre). Claude Niquet.
Das Bacchanal. (Lady Mildmay, Dogmersfield).
Das Bacchanal. J. Mariette.
Silen und Bacchus. Luigi Fabri.
Der Satyr bei den beiden Flussnymphen. Franz Langlois.
Die auf dem Satyr reitende Nymphe. (Cassel). Blot.
Die auf dem Satyr reitende Nymphe. (Earl Darnley, Cobham). P. J. Tassaert.
Die auf einer Ziege reitende Nymphe. (Eremitage). In Schwarzkunst von A. Geiger.
Ein Satyr, eine Nymphe und ein Liebesgott. (Earl Northwick).
Ein Satyr, eine Nymphe und ein Liebesgott. (Eremitage). J. Coelmans.

Venus und Pan. (Eremitage).
Die ruhende Venus und Satyre. (Nat. Gal. London). S. Baudet.
Die ruhende Nymphe und Satyre. J. Daullé.
Venus, Amor und ein Faun. (Marquis of Lansdowne).
Mars und Rhea Silvia. (Louvre).
Badende Nymphen. J. Jeaurat.
Der Triumph der Galathea. Jean Pesne.
Acis und Galathea. (Earl Spencer, Althorpe). Antoine Garnier.
Phaethon und Apollo. Caesare Fantetti.
Der Triumph der Flora. (Louvre). Gerard Audran.
Der Reich der Flora. (Dresden). Gerard Audran.
Narciss und Echo. (Louvre). G. Audran. J. Dambrun.
Narciss und Echo. (Dresden). J. Frey.
Nereiden, Amoretten mit Seeungetümen spielend. A. Garnier.
Nymphen und Flussgotter (nach Zeichnung). C. Bloemart.
Cephalus und Aurora. (Nat. Gal. London). William Holl.
Midas und Bacchus. (München).
Parnass. (Prado). Giov. Dughet.
Der Tanz der vier Jahreszeiten. Jean Jacques Avril.
Die Arbeiten des Herakles. (Eine Folge von 19 Bl. mit Einschluss des Titels: Herculis Labores). Jean Pesne.
Herakles am Scheidewege. (Sir Rich. Colt Hoare). Rich. Strange.
Herakles bekränzt von Minerva. (Marquis of Bute, Luton).
Spielende Kinder. (Marquis of Westminster). Henri Avice.
Das Concert (Louvre).
Kinder spielend. (Eremitage).
Amoretten spielen mit den Hunden des Adonis. (Eremitage).
Das Paradies oder der Frühling. Gerard Audran.
Boas und Ruth oder der Sommer. Jean Pesne.
Die Kundschafter oder der Herbst. Jean Pesne.
Die Sündflut oder der Winter. Gerard Audran.
Die Landschaft mit Polyphem. (Eremitage). Stephan Baudet.
Polyphem. (Prado).
Diognes. S. Baudet. E. Bovinet.
Orpheus und Eurydice. (Louvre). Edme Bovinet.
Der von der Schlange umstrickte Mann. S. Baudet.
Zwei Männer mit der Leiche des Phocion. (Nat. Gal. London). S. Baudet.

Die Frau, welche die Asche des Phocion sammelt. (Louvre.) Stephen Baudet.

Pyramus und Thisbe. (Earl Ashburnham). François Vivares.

Herakles und Cacus. (Eremitage).

Der Reisende, welcher seine Füsse am Brunnen wäscht. (Nat. Gal. London). Stephen Baudet.

Der Wasser schöpfende Mann. (Dulwich). Stephen Baudet.

Die Landschaft mit den beiden Nymphen. (Chantilly). N. Poilly.

Zwei Frauen am Ufer eines Flusses. (Earl Howe).

Die Landschaft mit St. Johannes. (Sir Thomas Baring, London). N. Poilly.

Die Frau, welche sich die Füsse wäscht. (Chantilly). (Ohne Namen des Stechers).

Der vom Blitz getroffene Baum (ohne Namen des Stechers). (Beide im Jahre 1650 für M. Pointel gemalt).

Die Landschaft mit den drei Mönchen (ohne Namen des Stechers).

Die drei Männer in Unterredung. N. Poilly.

Landschaft mit Numa Pompilius und Egeria. (Chantilly).

Unter den Arcadien des Colosseums zu Rom. (Montpellier).

Die Landleute am Brunnen. (Montpellier).

Hügelland, eine Thurmruine und zwei Figuren. (Montpellier).

Ein Stadtthor an einem Seeufer, drei Personen, eine davon sich die Füsse waschend. (Montpellier).

Drei Frauen sich neben einem Brunnen unterhaltend. (Montpellier).

Zwei Schafhirten mit einer Frau sprechend. (Montpellier).

Die Jagd des Meleager. (Prado).

Landschaft mit Ruinen. (Prado).

Der heilige Hieronimus in der Wüste. (Prado).

Escena Baguica. (Prado).

Eremiten mit Tieren. (Prado).

Landschaft mit der Diana. (Prado.)

Landschaft mit einem Boote und zwei Figuren. (Prado).

Landschaft mit drei Figuren. (Prado).

Landschaft mit Wäldern und Ruinen. (Prado).

Der heilige Matthäus und der Engel. (Berlin). Edmund Poitevin.

Landschaft mit Orion. (1650, für Passert).

Der Abend. (Marquis of Bute, Luton).

Jupiter und Io. (Lord Ashburton).

Der Kamerad. (Duke of Devonshire).
Arcas und Calisto. (Duke of Westminster).
Der Kampf der Gladiatoren. (Prado).

Bibliographie.

Alline, Alp. Notice en vers sur Nicolas Poussin. Andelys, 1855.

Andrée, Eugène. Observations sur le caractére des ouvrages du Poussin, Communiqués de l'Institut.

Andresen, A. Nicolaus Poussin. Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche, Leipzig, 1863.

Archives de l'art français. Documents. Tomes 1—6, Paris, 1851 bis 1852.

Bellori, Giovanni Pietro. Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni, Roma, 1728.

Bertolotti, A. Artisti Francesi in Roma nei Secoli XV, XVI, XVII, Mantova, 1886.

Blanc, Charles. Histoire des Peintres Français, Paris, 1862.

Bottari, Giovanni. Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura, ed Architettura. Roma, 1728.

Bouchitté, Henri. Le Poussin et son oeuvre. Paris 1858.

Castellan, L. Vie de Nicolas Poussin, Paris, 1811.

Chambray, Roland de. Essai sur la vie et les tableaux de Poussin, Rome, 1783.

Chardon, Henri. Amateurs d'art et collectionneurs Manceaux du XVII. Siecle, Le Mans, 1867.

Chennevières, Ph. de. Essais sur l'Histoire de la Peinture Française, Paris 1894.

Cremieu, E. Poussin et son Monument. Evreux, 1851.

D'Argenville, A. J. Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris, 1762.

David, Emeric. Discours sur la Vie du Poussin, Paris, 1863.

Dehaisnes, M. Reunion des Sociétés des Beaux-Arts, Paris, 1892.

Detouche, P. E. Les Andelys, Nicolas Poussin et Chateaubriand, Paris, 1819.

Dufresne, Rafaelle. Trattato della Pittura di Lionardo Da Vinci, Paris, 1651.

Dumesnil, J. Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes, Paris, 1855.

Duplat, Dissertation sur le Diogène, Paris, 1847.

Duplessis, Georges. Histoire de la Gravure en France, Paris, 1861.

Dusieux, L. Les Artistes français a l'étranger, Paris, 1876.

Félibien, André. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes etc., Trévoux, 1725.

Gandar, E. Les Andelys et Nicolas Poussin, Paris, 1860.

Gault de Saint-Germain, P. M. Vie de Nicolas Poussin, Paris, 1806.

Graham, Maria. Memoires of Nicolas Poussin, London, 1820.

Guibal, Nicolas. Éloge de Nicolas Poussin, Paris, 1873.

Harou, Romain. Annales du Musée-Project d'un monument à la gloire de N. Poussin.

Hauterive, Borel d'. Annuaire de la Noblesse de France et des Maisons Souveraines de l'Europe, Paris, 1852.

La Boullaye, Ferdinand de. Corneille chez Poussin, Paris, 1847.

La Combe, Miel de. Essai physionomique sur le Poussin, 1838.

Landon, C. P. Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, Paris, 1813.

Lecarpentier. Éloge historique de Poussin, Rouen, 1865.

Legay, Charles. Bulletin de la Société de l'Histoire de Normandie, Rouen, 1875—1880.

Lemonnier, Henry. L'Art Français au temps de Richelieu et Mazarin, Paris, 1893.

Manuscript 12347, Lettres de Nicolas Poussin, Bibliothèque Nationale, Paris.

Memoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'acad. Roy. de Peinture et de Sculpture, Paris, 1854.

Mouton, B. Vie de Nicolas Poussin, Andelys, 1851.

Murville, P. Le paysage de Poussin, Paris, 1870.

Nouvelles Archives de l'art français, Paris, 1887.

Oeuvres Completes de Nicolas Poussin, Firmin-Didot, Paris, 1863.

Passeri, Giambattista. Vite de Pittori, Scultori ed Architetti che annotavorato in Roma, morti dal 1641 fino 1673, Roma, 1777.

Perrault, M. Les hommes illustres, Paris, 1701.

Piles, M. de. Abrégé de la vie des Peintres, Paris, 1715.

Poillon, Louis. Étude Biographique, Paris, 1868.

Pointel, Ph. de. Peintres Provinciaux de l'ancienne France, Paris, 1847.

Quatremère de Quincy. Collection des lettres de Nicolas Poussin, Paris, 1824.

Raoul-Rochette. Discours sur Nicolas Poussin, Paris, 1843.

Regnet, C. A. Nicolas Poussin (in Kunst und Künstler, Dohme, Abtheilung 3).

Roussel-Desfresches. Les Andelys. Statue de Nicolas Pousin, Andelys, 1845.

Ruault, Nicolas. Éloge de Nicolas Poussin, Paris, 1809.

Ruville, Brossard de. Histoire de la Ville des Andelys, Andelys, 1864.

Saillot. Vie de Nicolas Poussin, Paris, 1851.

Smith, John. A Catalogue Raisonné of the Works of Painters. Part. VIII. London, 1837.

Vigneul, Marville de. Mélanges d'Histoire et de Littérature, Paris, 1725.

Waagen, G. F. Treasures of Art in Great Britain, London, 1854.

Namenregister.

Abendmahl, das heilige 44. 45.
Adonis 14. 15.
Agencourt, Seroux d' 102.
Alexander VII. 70. 75. 110.
Algardi, Allessandro 19.
Allegorien 84. 85.
Anbetung der Könige, die 10. 36. 112.
Andelys, Les 1. 3—5. 11. 12 16. 32. 99. 100. 103. 105. 113.
Anna von Österreich 7. 56. 72.
Argonne, Bonaventure d' 72.
Audran, Gerard 46. 92. 93.
Auferziehung des Jupiter, die 77.
Auffindung Moses, die 38. 78. 89. 93. 113.
Aufträge für die Jesuiten 13. 14.
Autographen von Poussin, Anh. IV.
Avice, Henri 10.
Bacchanalien 11. 12. 35. 37. 78. 113. 114.
Barberini, Kardinal 19. 24. 29. 30. 33. 75. 106.
Bellori, G. B. 14. 25. 70. 100. 105.
Bernini, Lorenzo 109 110—112.
Betrachtungen über die Malerei, Anhang IX.
Bologna, Schule von 21. 32. 81.
Borromaeus, der heilige Carl 8. 11.
Bosse, Abraham 27.
Bottari, Giovanni 30.
Bouchitté, Henri 3. 57. 88. 103.
Brian, Louis 103.
Buonarroti, Michelangelo 17. 39. 113.
Bourdaloue, Porträt von 69. 70.
Caliari (Paul Veronese) 60.
Callot, Jacques 88. 92.
Caravaggio, A. M. 32. 69.
Carracci, die 15. 21. 22. Anhang IX.
Cerisiers, M. 69. 106. 112.
Chambray, Roland de 27. 55. 63. 72. 106. 107. Anhang IV.
Champaigne, Philippe de 12. 13.
Chantelou, Paul de 3. 28. 29. 40—43. 45. 48. 53. 54. 56—60. 62. 64. 65. 67—69. 72. 73. 75. 86. 90. 95—99. 101. 106. 110—112. Anh. IV. VII.
Chateaubriand, F. A. 102.
Chennevières, Ph. de 116. 117.
Cherabito-Familie 101. 104.
Christus heilt die beiden Lamen 115.
Christus im Tempel 7. 8.
Christus und die Samariterin 97.
Clair, das Martyrium des heiligen 6.
Clemens IV. 70.
Clemens X. 97.
Colbert, J. B. 13. 86.
Correggio, Antonio Allegri da 7.
Courtois 10. 14. 113.
Cousin, Jean 24.
Delaisement, Marie 2. 3. Anhang I.
Delaroche, Paul 103.
Diogenes 81.
Domenichino (siehe Zampieri).
Duchesne, Nicolas 12. 13.
Dufresne, Rafaelle 26—29.
Dughet, Anna Maria 34. 98. 101. 104. Anhang V.
Dughet, Gaspard 26. 28. 39. 86—88. 104.
Dughet, Giovanni 5. 53. 86. 93. 101. 104. 106. Anhang IV. VII.
Dughet, Jacques 34.
Dumarest, M. 102.
Dumont, A. 103.
Du Quesnoy, François 19. 21. 69.
Dyck, Anton van 114.
Elle, Ferdinand van 9. 10.
Erasmus, St. 6. 30—33. 39. 44. 112.
Errard, Charles 26. 27. 91.
Errard, Pierre 56. 90.
Esther vor Ahasver 85.
Félibien, André 35. 87. 90. 105.
Fontainebleau, Schule von 7. 9.
Fouquières, Jacques 46—48.
Frèminet, Martin 9.
Gaillard, Schloss 12.
Garofalo (siehe Tisio).
Grablegung, die 78. 81. 82.
Graham, Maria 30. 71.
Grande Galerie, die 45. 46. 48. 55. 65. 90. 95. 108.
Heiligen Familien, die 78. 79. 93. 96—97. 116.
Heinrich IV. 2. 8. 9. 45.
Himmelfahrt der Maria, die 117.
Herakles, d. Arbeiten v. 46. 47 92. 96.
Herakles schlägt die Thorheit etc. 51. 104.
Herakles und Cacus 111.
Holbein, Hans 104.
Ingres, J. A. D. 103.
Innocenz X. 74. 75.
Johannes tauft im Jordan 17. 38. 59. 93.
Katalog von N. Poussins Sammlung Anhang VIII.
Kindermord, der 116.
Lallemont, Georges 9.
Landschaften 11. 12. 34. 36. 39. 61. 62. 76—84. 116. 117.
Lebrun, Charles 45. 90. 112.
Lemaire, Françoise 90.
Lemaire, Jean 41. 90.
Lemercier, Jacques 48. 49. 51.

Letellier-Familie 100. 101. Anh. I. VII.
Lippi, Filippo 4.
Lorrain, Claude 39. 87. 91.
Louis XIII. 33. 41. 42. 44. 45. 48. 53—55. 72. 73.
Louis XIV. 45. 56. 92. 100. 110. Anhang III.
Mannasammeln, das 76. 115. 116.
Marino, G. B. 14. 15. 19.
Masaccio 4.
Massimi, Kardinal 14. 37. 105.
Matthäus und der Engel 80.
Mazarin, Kardinal 73—75. Anh. IV.
Medici, Marie dei 5. 8. 12.
Michelangelo (siehe Buonarroti).
Midas und Bacchus 78.
Mignard, Pierre 56. 67. 90.
Mort de la Vierge 15. 16. 39. 118.
Moses schlägt den Fels 89. 93.
Murillo, B. E. 8. 76.
Napoleon I. 45. 64.
Narciss und Echo 77.
Nicaise, Abbé 99. 101.
Noces Aldobrandini 20. 23.
Noyers, M. de 40—43. 48. 49. 53. 55. Anhang IV.
Pader, Hilaire 106
Pan und Syrinx 37. 89.
Parnass 36. 37.
Passeri, G. B. 33. 70. 91. 106.
Perugino (siehe Vannucci).
Pesne, Jean 46. 69. 92. 97.
Pest zu Rom, die 79. 81. 82.
Pippi (Giulio Romano) 10. 77. 78. 80. 85.
Po, Pierre del 93.
Pointel, M. 68. 69. 73.
Porträts von Poussin 1. 3. 4. 10. 13. 67—69. 92. 111.
Poussin-Familie 2. 3, Anhang I.
Pozzo, Cassiano Del 27—30. 35—42. 48. 55—62. 72. 83, Anhang IV.
Primaticcio, Francesco 109.
Puget, Pierre 103.
Quincy, Quatremère 40. 106, Anh. IV.
Raimondi, Marc Antonio 10. 12.
Raphael (siehe Santi).
Raub der Sabinerinnen 38. 89. 115.
Rebekka und Eliezar 13. 80.
Regina Coeli 6. 7.
Rembrandt von Rhyn 104.
Reni, Guido 15. 21. 22. 112.
Richelieu, Kardinal 13. 33. 40. 49. 51. 53.
Rinaldo und Armida 77. 89.
Romano, Giulio (siehe Pippi).
Rosa, Salvator 19. 100.
Rospigliosi, Kardinal 69. 70. 85.
Rubens, P. P. 9. 48. 104. 114.
Sacchi, Andrea 32.
Santi (Raphael) 10. 17. 22. 36. 37. 39. 44. 59—61. 65. 66. 72. 79. 80. 112—115.
Scarron, Paul 64—66.
Sieben Sacramente, die 17. 56—64. 80. 92. 111—114. 116.
Stella, Claudia 88. 93.
Stella, Jacques 88. 89. 93.
Sündflut, die 84.
Tasso, Bernardo 77.
Taufe Christi, die 17.
Termes de Fouquet 95. 96.
Testa, Pietro 32.
Testamente von N. Poussin 100. 101. Anhang VII.
Testament des Eudamidas 63. 92. 115.
Tisio, Benvenuto (Garofalo) 78. 86.
Tizian (siehe Vecellio).
Tod des Germanicus, der 17. 24—26. 38. 115.
Tod der heil. Cäcilia, der 23. 24. 32.
Tod des Philemon, der 115.
Todenscheine 4, Anhang V. VI.
Tours, Schule von 9.
Trauungszeugnis, das, Anhang II.
Triumph des Bacchus, der 111.
Triumph Davids, der 80. 111. 113.
Urban VIII. 15. 29. 33. 70. 74. 110. 112.
Urteil Salomons, das 85. 86.
Valetin, Le, Jean 69.
Vannucci (Perugino) 79. 111. 114.
Varin, Quentin 4—9. 11. 14. 16. 32.
Vecellio (Tizian) 21. 35. 78. 114.
Velazquez, Diego 114.
Venus erscheint Aeneas 25. 89.
Verkündigung, die 86.
Veronese, Paul (siehe Caliari).
Villers 1—3. 11.
Vincenz, das Martyrium des heil. 6. 32.
Vinci, Leonardo Da 17. 20. 26—29. 61. 79. 88. 114. 115.
Vision des Apostels Paulus, die 65—67. 117.
Volterra, Daniele da 22.
Vouet, Simon 5. 42. 48. 49. 51. 52.
Wandgemälde, das 11. 12. 113.
Wunder des St. Franz Xaver, das 42 - 45. 67.
Zampieri, Domenico (Domenchino) 21—24. 30. 66. 80. 85. 106. 114, Anhang IX.
Zeichnungen 24—26. 28—30. 44. 113.
Zeit befreit die Wahrheit, die 49. 50. 67. 84. 93. 117.
Zerstörung Jerusalems, die 24. 25—38. 80.

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

DEC 9 1967

RECEIVED
NOV 25 '67 -4 PM
LOAN DEPT.

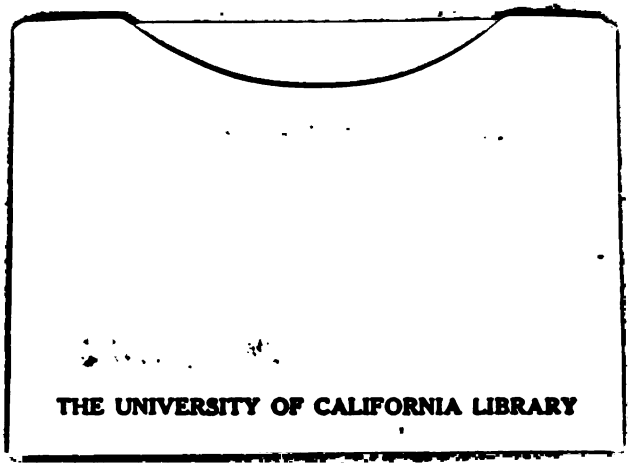
JUN 27 1969 39

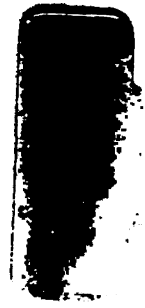
AUG 19 '69 -3 PM
LOAN DEPT.
REC'D LD JAN 8 '69 -3 PM

LD 21A-60m-2,'67
(H241s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YD 32594


THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY



14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

DEC 9 1967

RECEIVED
NOV 25 '67 -4 PM
LOAN DEPT.

JUN 27 1969 39

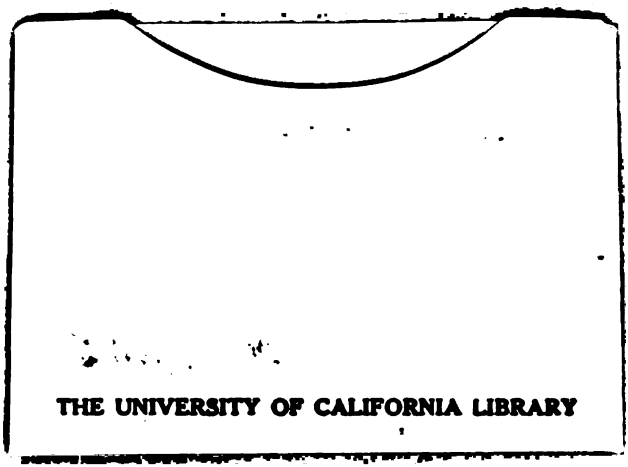
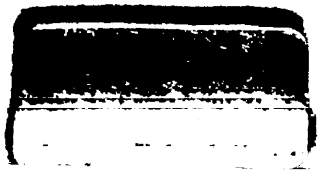
AUG 19 '69 -3 PM
LOAN DEPT

REC'D LD JAN 8 '69 -3 PM

LD 21A-60m-2,'67
(H241s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YD 32594


THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY